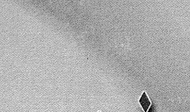


وزارة الثقافة
مهرجان القاهرة الدولى
للمسرح التجريبى



فضاء المسرح

تأليف : فابريتزيو كروتشانى

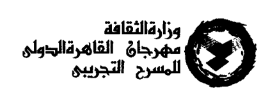


ترجمة : أمانى فوزى حبشى
مركز اللغات والترجمة - أكاديمية الفنون
مراجعة : أ. سعد أردش
أكاديمية الفنون

اهداءات ٢٠٠٢

وزارة الثقافة

مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي



فضاء المسرح

تأليف : فابريتزيو كروتشانى

ترجمة : أمانى فوزى حبشى

مركز اللغات والترجمة
أكاديمية الفنون

مراجعة : أ. سعد أردش
أكاديمية الفنون

تصميم وتنفيذ : أمال صفوت الألفى
مطابع المجلس الأعلى للآثار

ترجم هذا الكتاب عن الأصل الإيطالى

LO SPAZIO DEL TEATRO

FABRIZIO CRUCIANI

Editori laterza, 1999

كلمة وزير الثقافة

كان، ومازال، مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى يساند كل إرادة للمعرفة، وكل رغبة فى صياغة فهم مختلف، انطلاقًا من أنه لا يمكن الاغتناء والتطور إلا فى إطار مناخ اجتماعى وثقافى لا يقصى التساؤلات أو يبطل فعاليتها، بأن لديه دائمًا جوابًا معداً سلفًا، ولا يقيد الخيال بأن يعتبر تجليات الخيال فوضى؛ بل يلاحق الجمود والترهل والضعف المعرفى، ويدعم التنوع، ويتقبل المختلف، ويحاور المخالف، وهو مايعنى ببساطة مجتمع ممارسة الحرية، الذى يخاصم حالة العجز عن استخدام التفكير، ويفسح مساحة حضور للخيال والإبداع ومتعة الاكتشاف، ويشحذ طاقة إحضار ماهو عصى على الحضور، لا يكتم الدهشة ولا يحجبها، فمجتمع الحرية هو ما يتوثب فيه الفكر كشفًا للآفاق، دون تصلب أو تعصب، ودون خوف.

وفى تصورى أن قيمة الإبداع تكمن فى أنه ضد الاجترار، وضد المطلقات فى الفنون، وهو الوقود السرى الذى يكسب الناس قدرة فهم معنى الزمن فى علاقته بذواتهم وبالآخرين، وفى تصورى أيضًا أن إدراك معنى الزمن هو إحدى عتبات التقدم، والسير فى اتجاه إرادة التغيير، بتحرير الوعى من انغلاقه أو أوهامه. من هنا يأتى

دعمنا لكل جهد واعٍ فى حياتنا الثقافية يباشر، أو يسعى إلى التحرر من أسر النماذج، ويفجر إرادة الإبداع والحلم، فالصباح الجديد لأى مجتمع رهين رأسماله الثقافى، ومدى احتفائه بمساحات حرية الخيال.

ولا شك أن مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، هو إحدى آليات التعرف على رؤى العالم. إذ يكشف لنا، بعروضه المتنوعة، ونقاشاته، وندواته، المفارقات، والتعارضات، والاختلافات. ومن خلال هذا الاتصال، تفتح لنا أبواب التعرف على المفاهيم والممارسات والعلاقات. عندئذ نستطيع أن نفهم هذا العالم ونعاشره، فالمعارف هى التى تزيح المخاوف، وترسخ الثقة بالذات، وتلك بدورها هى التى تحدد معيار التثاقف والتفاعل، كحارس للخصوصية الذاتية من الجمود أو التآكل فى مواجهة زمان لن يعفى أحداً لا يلحق بركب الوثبات.

فاروق حسنى

كلمة رئيس المهرجان

تحت عنوان "**أفينيون موطن الأمل**"، نشرت صحيفة "**لوموند**" الفرنسية مجموعة من الملاحظات لرجل المسرح "**چان فيلار**"، وكانت تلك هى المرة الأولى التى اتخذت فيها هذه الملاحظات طريق الإبلاغ العلنى للناس بعد وفاته، إذ إنها مؤرخة بعام ١٩٧١، وأغلب الظن أنها كانت مسودة كتبها "**چان فيلار**" بمناسبة اليوبيل الخامس والعشرين لمهرجان "**أفينيون**". ومن بعض هذه الملاحظات يستميلنا ما يشخص به "**چان فيلار**" مهرجان "**أفينيون**"، "**بأنه موطن اللقاءات الودية والتأملات والبحث عن جمهور هادئ وسط عالم تتنازعه الخلافات، موطن لتقابل الأفكار والأساليب والنزعات. ليس مهرجان "أفينيون" عرضًا مسرحيًا مشوشًا؛ بل إنه عرض المزاج الطيب، والتأمل والانفراج، وتجديد القوى، وتلك هى الأمور التى لا بد منها لاستئناف العمل**".

وأبعد مسافة زمانية ومكانية من ملاحظاته تلك، كانت إجابة "**چان فيلار**" عن مجموعة من التساؤلات لمجلة "**المسرح**" بموسكو عام ١٩٧٢، منها ذلك السؤال الذي يرى أن إفساح المجال متسعًا لعروض المسارح الفتية في مهرجان "**أفينيون**"، يعنى رهان "**فيلار**" على الشباب، وأجاب الرجل إجابة شارحة راصدة مستفيضة، نتوقف أمام اقتناعه الذى عبر عنه

بأن مهرجان "**أفينيون**" لم يعد مقصوراً على فرق مسرحية كانت قد أثبتت وجودها فحسب، بل يقدم الشباب أعمالهم أيضًا، كما تشترك في العروض فرق تشكلت للتو. العمر ليس مهمًا بالنسبة إلينا، إننا ننتهج هذا السبيل: ندعو كل جديد ومهم شق طريقه فى الحياة. والحقيقة أننا نعير المسارح الفتية انتباهًا ليس بالقليل، فنحن نسعى إلى أن نكون أول المكتشفين، وعلينا أن نهتم بمستقبل المسرح. ويظل منظور "**فيلار**" للمسرح يتردد طوال إجاباته، إذ عندما سُئل عن العلاقات المتبادلة بين مختلف المدارس المسرحية، أجاب بأن الفن يتطلب تجدداً مستمراً، وأن كل طريقة مستنيرة ومنطقية تحفز الجيل الجديد على الإبداع، لا بد لها من أن تضع فى الوقت نفسه، فى أيدى هذا الجيل سلاحًا ضدها نفسها.

هكذا دائمًا يشكل مستقبل المسرح هاجسًا ملحًا لمبدعيه، ولأنهم يؤمنون بالتجدد، فإنهم يشجعون المحاولات والتفكير على نحو مغاير، بدلاً من تبرير ماهو معروف وسائد من ذى قبل، وهنا يكمن امتياز علاقة المسرح بالحرية، فالمسرح يتحدى -على طول تاريخه- منطق القمع، فهو أداة تحرير للإنسان. وحين يكون الواقع هو القسر، تكون الحرية بمعناها الحقيقى فى أن يفقد هذا الواقع إلزامه وهيمنته على الملكات والممكنات. ولأن مستقبل المسرح يظل هاجسًا ممتداً فى تتابعات الزمن، لذلك نتداول دائمًا سؤال القلق على مستقبل المسرح، لكن سؤال القلق هذه المرة يخالف كل أسئلة الأزمنة السابقة، إذ الراهن فى عالمنا اليوم مسكون بمستجدات تختص بصناعة البدائل، وتستعيض عن التنوع بالتوحيد والتجنيس، تتسلط بالعلن، وتهاجم في كل مساحة، لا تخفي تجبرها ولا تتبرأ من الإكراه، وتعلب وتقولب وتقمع وتعمم الأذواق والأفراد والخصوصيات، وهو مايفوق كل أنماط الهيمنة السابقة.

ولأن الشجاعة في مواجهة هذا الذى يهيمن ويحول الأخيلة والخصوصيات إلى أشباح، فهى ليست فى إقامة متتابعات لمناحات حماسية على الخرائب القادمة، أو الفرار إلى مافات باجترار كل حلقات عصور الانقضاء، بل بمدى الوعى المؤثر فى الحد من فعالية الهيمنة، وتغذية الحشد بالقدرة على التجدد ومواجهة التهميش. ومن هذا المنطلق يأتى سؤال ندوتنا الرئيسية لهذه الدورة الثالثة عشرة من عمر المهرجان، نتساءل -تحديداً- عن مستقبل المسرح التجريبى والفنون عامة فى مواجهة مستجدات التحديات، وسؤالنا لا يعنى تمنى العودة إلى التكرار وإيقاف الزمن، بل إننا نثير تساؤلات قلقة عن علاقة مستجدات التكنولوجيا بمستقبل كيان المسرح وجوهره، في محاولة لتحديد خطوط التماس، ونتساءل كذلك عن كيفية مواجهة اندلاع صور الهيمنة كخصم للخصوصيات. ويدفعنا الوعى بالسؤال ألا نتغافل عن معطيات **"الحقيقة الافتراضية"**، التى تتيحها مجالات التكنولوجيا بشكل فورى، بما حققته البرمجيات الإلكترونية من أنساق تمكن الإنسان من أن يخوض تجربة الممكنات كوقائع، فيتحول الراهن إلى ماضٍ -وهو مازال قائمًا- لمستقبل لم يأت بعد. ترى هل ستلاحق هذه **"الحقيقة الافتراضية"** ذلك **"العالم الافتراضى"** الذى يعتصم به المسرح، ويتأسس على الاختلاف والتخالف مع الواقع، ويسبق المستقبل، ويستحضره لحمًا ودمًا على خشبته، ويمنحه الوجود ؟

فى قلب هذا الإعصار المستجد نحاول أن نواجه الأجوبة المغلوطة، ونبطل التبريرات، ونكشف الفخاخ، ونطارد الأوهام، ولا نأخذ بالانطباعات والانفعالات حتي لا تنقلب الأمور إلي ألعاب الانبهار والافتتان، ولا شك أن بوابة الفهم عتبتها إثارة التساؤلات التى تتمفصل على إجراء المناقشات، حيث تستطيع الأطراف كلها من موقع المسئولية وأخلاق

الاقتناع أن تؤسس منهجًا يحفظ للإنسان تفعيل ملكاته وممكناته، وخلاصها من الإرغام والهيمنة والقولبة والتعليب، ومواجهة سيناريو الترويض والحقن بأننا نواجه اللاخيار.

نعاود الاعتراف بفضل صاحب فكرة هذا المهرجان الفنان فاروق حسني وزير الثقافة، والذى يتابع خطواته ويرعاه، فأتاح لنا في كل دورة أن ينعقد هذا اللقاء. ووفقًا لتعبير "**جان فيلار**"، فهو لقاء لتقابل الأفكار والأساليب والنزعات، لقاء التأمل والانفراج وتجديد القوى، والبحث عن جمهور هادئ وسط عالم تتنازعه الخلافات، وذلك أحد مواطن الأمل.

أ.د. فوزى فهمى

الفصل الأول

وجهة نظر

إن الفضاء المسرحى هو مجموعة مركبة لايمكن اختزالها فى إجمالى السينوغرافيا أو فى فن العمارة المسرحية. عندما نقول "فضاء مسرحى" يمكننا أن نتحدث عن المبنى الخاص بالوظائف التمثيلية؛ أو يمكن التحدث عن شكل صالة المسرح؛ ويمكننا أن نشير أيضًا إلى المكان الذى يدور فيه الحدث الدرامى؛ وذلك من خلال الوظيفة المزدوجة (والتى ليست بالضرورة متشابهة) لفضاء الشخصية أو لفضاء الممثل أو بصورة أدق للفضاء الوهمى و/أو الضمنى للسينوغرافيا.

لايوجد معنى، مما سبق وذكرناهم، ضرورى وليس لجميعها وجود دائم فى كل الأحوال، فبعضها يتداخل أحيانًا بل وحدث لها فى بعض الأحيان تطورات مستقلة. فى الواقع يبدو الفضاء المسرحى "مشكلة" لايمكن أن تجد حلاً أو حدودًا ، نظرية بعيدة عن الحقائق التاريخية، والفضاء نفسه بعيدًا عن الحضارات والثقافات التى بدأ وتمركز فيها.

إن الفضاء المسرحى فى ثقافتنا ليس مجرد معطى بدائيًا ، ولكنه نتيجة تفاعلات تتحرك بين قطبى التصوير الفنى والسياق الذى يدور فيه. ويمكن أن نعتبره- كتعريف مبدئى- الدعم المرئى لنص أو ربما من الأفضل أن نقول لحدث مقدم أو/و يتم سرده؛ إنه العرض الجسدى أو/و التصويرى، المادى أو/و الوهمى للفضاء الذى فيه يتم الحدث الدرامى، إنه المكان المحسوس أو المجازى للشخصيات.

وبتعريف آخر يمكن أن نعتبره فضاء الممثلين المتميز بكونه منفصلاً أو بعيدًا عن حياتهم اليومية أو عن مجرد كونه مكان التمثيل والذى يرتبط بالممثلين وليس بالضرورة بالمتفرجين، وخشبة المسرح كانت رمزًا لذلك، وبطريقة ثالثة فالفضاء المسرحى هو ذلك الفضاء المخصص للعروض المسرحية، أى الصالة والمشهد معًا (وأيضًا المساحات المرتبطة بالخدمات أو كل ما هو متعلق بالمبنى). وفى مجمل كل هذه المعانى فالفضاء موجود من خلال الطرق التعبيرية للرؤية التصورية الفنية، وبين تلك الخاصة بالمحتوى والسياق.

والفضاء المسرحى ليس مجرد خاصية من خواص الواقع المادى حيث إنه يعد بناءًا تاريخيًا للخبرة؛ فالفضاء الظاهرى للمسرح هو عُرف ثقافى أصبح فيما بعد عنصرًا نشطًا للتعبير الفنى سواء من حيث تكوينه للرؤية أم من حيث تحديده للسياق؛ إنه مكان لإمكانية التعبير.

والطريقة الأولى لمعرفة الفضاء المسرحى هى أن نفكر فى المسرح وفراغاته، وأن نعتبر ذلك خاصية من خصائص الثقافات والحضارات وذلك بالبدء بالثقافة المسرحية المعاصرة والتى بكل مافيها من معاناة وغموض تعد ميراثًا لمسرح القرن العشرين.

إن الفضاء المسرحى فى القرن العشرين عرف واستخدم المسارح الموجودة بالفعل فى التاريخ وتداخل فى علاقتها النسبية، إذ إنه لايمتلك قناعات ثقافية محددة فى قواعد التمثيل (فكرة وجود مسرح أساسى أحادى المعنى). وجرب الفضاء المسرحى طرق متنوعة "فراغات مسرحية"، كمكان، وكمكان تخيلى

وكفضاء للحركة. وكمثال توضيحى؛ توجد عناصر مادية تتضمن التغييرات العميقة التى حدثت له ؛ فإلغاء الستار المسرحى طور العلاقة بين الصالة وخشبة المسرح وكون بطرق مختلفة وهم السينوغرافيا، فارضًا بذلك قيمًا مختلفة للفراغ الناتج عن عمل الممثل وحدودًا غير مكتوبة حتى فى طرق تقديم الدراما. لقد غيرت التقنيات الجديدة للإضاءة إمكانات (وتقاليد) إبداع وتخطيط للفضاء المسرحى؛ إلغاء الستار المسرحى أو التعديل من الوضع الجامد القديم للمتفرج تبعًا للحدث المسرحى أو تبعًا للأبعاد الجديدة للتصوير الفنى أو للفضاء ثلاثى الإبعاد كلها علامات واضحة تدل على قيم ومواصفات تتغير. فالمواجهة والتفاعلات بين الفضاء المسرحى والمكان فى المسارح الشرقية العديدة والمتنوعة فتحت الطريق أمام تعريف جديد، وإعادة تركيب لخشبة المسرح التى اتخذت أشكالاً متعددة، حتى اختفت تمامًا.

إن المبنى المسرحى فى القرن العشرين لم يعد مجرد عمل فنى، ولكنه هو المكان الفعال للتمثيل وأصبح الفضاء الداخلى يعرف من خلال طرق التقديم المسرحى؛ ففضاء الحدث الدرامى لم يعد يتصل بنمطية يجب تحقيقها وتمييزها، لم يعد مجرد معطىً مستقل تتصل به الدراما، ولكنه يبتدع فى كل مرة بطريقة جديدة. إن القرن العشرين فكر- سواء من خلال المسرح الشامل Totaltheater لولترجروبيوس (الصالة المعدة جيدًا، المستعدة لأكثر من استخدام وتعديل فى الفضاء المسرحى، والتى فى حد ذاتها لها مدلول قبل أن يحدد العرض معناه الخاص)، أم من خلال صالة العرض متعددة الإمكانات لوكوربوزييه Le Corbusier (صالة فارغة، عارية دائمًا، مستعدة للعروض، خالية من أى معنى أو مدلول قبل إبداع العرض) واستخدم القرن العشرين فضاءات متنوعة من

"المسرح"، فى الهواء الطلق، وفى الأماكن المغلقة، بل واستمر فى استخدام صالة المسرح الإيطالية مشوهًا قيمتها كمسرح يمثل التراث المسرحى.

ومع الحضارة المسرحية للقرن العشرين سنستدعى فكرة وجود تاريخ الفضاء المسرحى. فالفضاء المسرحى فى العصور الوسطى هو إجمالى مجموعة من الأشياء التى تشير وتدل على نظام مترابط ومحدد من خلال تمثيل رمزى : فالفراغ هنا هو تتابع يخلقه الوجود الإجمالى للأشياء، إنه بالطريقة الكلاسيكية يعد الـintervallum أى ذلك الزمن وذلك المكان الموجود فى وسط طرفين، وهو عبارة عن سرد مجازى وذلك من خلال غرضية وشمولية المواد المتنوعة المتحركة فى تتابع معين. إنها حقيقة يخلق فيها الزمن (أى الحدث) فقط الاختلاف؛ لايوجد تاريخ إنما استمرارية فى الحاضر فيها تحدث -كمثال- القصص. وجزء من هذه الاستمرارية هم المتفرجون والأماكن اليومية، الميدان أو الكنيسة، فالممثل لايخلق فضاءه ولكنه "يقول" أمام شىء ما ، يمكن أن يكون مركبًا أو بسيطًا، بدءًا من العرش مرورًا بالجبل والفردوس وحتى فوهة جهنم، فكما فى لوحة غوطية الفراغ "له مدلول" ولكن السرد يتفاعل فقط فى وجوده أمام الأشياء التى تكونه، هكذا كما فى الطقوس المدنية والدينية وهذا مايحدث فى عروض المهرجين والوعاظ والعروض الراقصة وفى أشكال السرد للثقافة الشفاهية (مثل إلقاء قصيدة شعر، أو قص رواية). إن الفضاء هو ذلك المكان الذى يقع فيه الحدث ويتميز بالأشياء الرمزية والتى لها دور مثل الممثل أو الكلمات أو الديكور.

إن "مكان" المسرح يمكنه أن يتنقل من حيث الهيكل المستخدم وأن يتحدد فى الكنسية، فى الميدان أو فى نادى المتفرجين، أو حتى على خشبة المسرح ولكن تجسيد المشهد يمكن الاستفادة منه كما فى اللوحات، بطريقة روائية (السرد). فالمادة الثقافية التى تحدث عنها فرانكاسل موحدًا بين الرسم والمسرح وذلك فى الإصرار على النموذج الأصلى للمعطيات الرمزية حيث يكون- على سبيل المثال- العرش وحوائط المدينة (التى أشار إليها كيرنودل) هى المشهد. وليست مصادفة أن ظلت كلمة Theatrum خالية من مؤسسة تشير إليها. كانت تدل على "مكان مغلق" أو منعزل؛ وفى عصر الحركة الإنسانية كانت نفس الكلمة مازالت تصف "شيئًا" ينظر إليه و/أو مكان ما ينظر من خلاله. فقط عند اختراع القواعد المسرحية (اختراع؛ اكتشاف منذ بداية عصر النهضة حتى انتشارها وانتهائها فى بدايات القرن العشرين)، ظهر إنه يوجد للمسرح "فضاء" غير فضاءات التمثيل.

إن استمرارية القواعد المسرحية لقرون بداخل "شكل- مسرح" سمحت بتعديل وتطور فراغ المسرح (الصالة وخشبة المسرح). والذى إجمالاً كان يعرف بالصالة الإيطالية، لم يعد مكانًا للحدث أو دلالته الرمزية، ولكن مجرد تجسيد متحجر للإمكانات المتعددة لفكرة ما، أى المسرح الذى يعبر عن نفسه من خلال مبنى، أو صالة، من خلال خشبة المسرح أو السينوغرافيا. إنها قصة "استنتاجية/استدلالية" أساسها التاريخى والمنطقى هو تعريفها لشكل - فكرة ما، والتى تم تطبيقها عمليًا فيما بعد من خلال المواقف وعبر القرون.

عُرف المبنى المسرحى كشىء ضرورى حتى قبل معرفة طريقة استخدامه وهو ماذكر بالفعل فى الأبحاث الخاصة فى أواخر القرن الخامس عشر الإيطالى

وبداية عصر النهضة، من خلال دراسات ڤيتروڤيو Vitruvio و "الترجمات" الخاصة بالهندسة المعمارية (بدءًا من الڤيلاريتى إلى الشيزاريانو ومن البرامانتى حتى السانجاللو). وأصبح المبنى المسرحى منذ القرن السادس عشر حتى القرن العشرين عبارة عن صرح فنى فى المدينة.

والصالة هى مشكلة المسرح من الداخل، والتى عادة ماتكون لها دلالة ذاتية قبل أن تمتلىء بالأدوار؛ ولاتوجد علاقة أصلية بين زخرفة الصالة وهيكلها وبين خشبة المسرح بما عليها من تمثيل درامى، حيث إن الفراغ يمثل فى حد ذاته إجمالى "احتفالية" وأحداثًا تدور فيه قبل أن تبدأ "المسرحية" كما فى قوس النصر، فالمسرح هو مكان العبور من اليومى إلى ما وراء اليومى، بين الحاضر والمثالى؛ فالحدث المسرحى يمثل فى حد ذاته الجانب الانتصارى (المشروع) الذى يجب أن يخلقه الفضاء الواقعى (الصالة) والفضاء المصطنع (خشبة المسرح) ويصل بنا إلى الوهم.

وفى النصف الأول من القرن السادس عشر أيضًا لم يكن المسرح هو المكان الذى تقدم فيه العروض الدرامية فقط ولم تكن خشبة المسرح هى المكان الذى يعمل فيه الممثلون؛ لكنها كانت عناصر تجلب معنى مستقلاً من خلال سياق اكثر اتساعًا من المناسبة الاستثنائية التى تحدث .

إن العبور من "المكان" إلى "المسرح" هو نقطة وصول ضغوط مُركبة غير متشابهة ظهرت فى أوروبا فى صالات الباروك أو تلك الإيطالية، سواء من حيث تعريف السينوغرافيا أم لتعريف الصالة وخشبة المسرح والتى منها ولدت "مهن"

المعمارى المسرحى والسينوغرافى. ذلك الواقع المحدد عرف ومازال معروفًا فى الثقافة "بالفضاء المسرحى"، بالرغم من اضطربات وانقسامات مسرح القرن العشرين.

ينتهى الحدث الوحيد فى الاحتفالية بالتكرار ويصبح الاستثناء الذى يدعو بداخله القدرات الفنية المختلفة شيئًا عاديًا وذلك من خلال تحديد تفرضه القواعد والعادات المتعلقة بالأشكال والمهن. وتتحول "كيفية الفعل" إلى "وجوب الفعل". إن براويز المشهد والستار (والأضواء) موجودة هناك لتشير إلى الانقسام بين عالمين؛أصبح فضاء المسرح شكلاً كاذبًا (المبنى والصالة) وفضاء خشبة المسرح نمطًا ثقافيًا والعالم ينفصل حيث يتخذ شكلاً ويعبر عن الوهم. وأصبحت السينوغرافيا، والخلفية والستار تقديمًا للفضاء الذى تدور فيه حركة الممثلين، المكان الذى يتحقق فيه الوهم وتتوقف فيه الحياة،وكل هذا يتحول إلى طريقة للتفكير. إن خشبة المسرح هى اقتناع ثقافى استمر فترة طويلة، فهى المكان الإيديولوچى الذى "يشكل" نظرة المتفرج . يكمن جوهر المسرح فى مجازه، يصبح المسرح الإيهام والخداع، وسحر "أن يبدو ذلك حقيقة" أو أن يسبب الدهشة. وتصبح السينوغرافيا أيضًا تخصص فى صناعة المسرح، أحد مهن المسرح. والسينوغرافيا لها تاريخها، تاريخ تطورها والتعديلات التى حدثت لها، وعلاقتها مع الثقافة داخل المسرح، انتقالاً من المشهد المجسم المصقل بمواطنه إلى المشهد الباروكى المتشعب والمتنوع إلى "ما لا نهاية "، ومن المشهد الموضوع فى زاوية الخشبة، ومن الرومانسية إلى الواقعية إلى "صالون البرجوازية". واغتنت السينوغرافيا حتى أصبحت لغة المسرح وطورت فى خصائصها. (ولكن توجد مسارح تمكنت من الاستغناء عنها أو من استخدامها بطريقة مبسطة ذات

مدلول؛ فالمسرح الدرامى والمحترف يمكن ألا يستخدمها بتعقيداتها الجديدة المكتسبة، وتوجد مسارح لاتستخدم إبهار الرؤية مثل المسرح الإليزابيثى والمسرح الإسبانى). والمبنى أيضًا من الداخل ومن الخارج يتخصص ويُعرف بالصالة المصممة على شكل جرس أو على شكل حدوة حصان، من خلال قوس الخشبة والألواج، وخشبة المسرح، وقاعات الخدمات: يصبح المسرح بذلك أحد المعالم الفنية للمدينة ويؤكد بهيكله طويل العمر فكرة المسرح كما عبرت عنها حضارة ما.

إن التطور الكبير فى الإجراءات وفى النظرية، فى المعمار المسرحى وفى السينوغرافيا يصب فى ارتداد مهن المهندس المعمارى والسينوغرافى، وفى الانفصال بين الواقع المادى للمسرح وللممثلين والمتعهدين وبين الثقافة التى تدعو إليها خشبة المسرح والمسرح؛ إن خشبة المسرح المصنوعة بطريقة معمارية إيهامية هى إجراء خال من كل إيديولوچية مبدعة وذلك بداية من القرن التاسع عشر.

ولكسر الفضاء المغلق فى المشهد نبدأ بيوتوبيات نهاية القرن الثانى عشر، حتى نصل إلى فضاء أكثر "برجوازية" وذلك بإلغاء الألواج "وواقعية" السينوغرافية، والتى وصلت إلى أوج مجدها مع المسرح الرومانسى ومع تقنيات وطرق تقليد المؤثرات الحقيقية. إن الفضاء المسرحى يقع مجازًا فى "الزمن الحر"؛ ومع بداية القرن العشرين طرحت مسألة "ضرورة " المسرح، والاحتياجات الاجتماعية والفردية الذى هو مدعو لتلبيتها. إن التقاليد التى تحدد الإشكال وطرق استخدام المبنى- الصالة والخشبة- تبقى فى الواقع ثابتة الاستخدام وهو الأمرالذى يبدو "طبيعيًا"؛ ولكن منذ نهاية القرن التاسع عشر وضعت الثقافة كل

شىء موضع النقاش، ليس فقط وجودها فى حد ذاته ولكن أسباب وجودها. لقد خرج المسرح من المسارح وأبدع مسارح جديدة؛ تغيرت الصالات لتغير العلاقة بين الممثل والمتفرج، وضعت الخشبة فى الوسط أو امتدت بسلالم لتصل إلى الصالة. أصبحنا نحلم بمسرح تصنعه الأضواء والحركات، أو أن نقدم العروض فى الميادين والنوادى الرياضية فى الكنائس وفى المدرجات (المسارح المفتوحة اليونانية- الرومانية، وفى المساحات المفتوحة.

وأصبح الفضاء المسرحى فى القرن العشرين هو عنصر أداء أو قص تمثيلى لنوع من الاتصالات يخنق أو ينزع من قوانينه الموضوعة .

وفقد المبنى - الصرح أهميته فى مدينة عملية، فالمسرح يتكيف مع كونه ليس مجرد تراكمات ثقافية ولكن لخدمة المتفرج؛ ولكن المشهد لم يعد تمثيلاً للأدوار بل واقعية التمثيل .

ومن جديد بدا الفضاء المسرحى بوجوده الواعى والمخطط هو مكان الأداء التمثيلى. فهو كذلك فى الوجود المعاصر غير المحدد بسبب تعدد واختلاف أماكن تقديم العروض التى اعتنت بها حضارتنا وأبدعتها وعدلتها وتكفلت بها، لم يعد هناك نمط ثقافى محدد سلفًا، أو تركيبة وراثية قائمة على صنف "المسرح"، فلم يعد الفضاء المسرحى هو إيماءات واقعية (طريقة تبدو موضوعية لمعرفة الواقع) ولكنها تفرض وتبنى كواقع، بل شبه واقع يمكن أن يخلقه الخيال والعلاقات بين البشر.

إن الدهشة اليائسة أمام المعمار المسرحى والذى حاول فى القرن العشرين أن يحوى فى ذاته إمكانية وجود المسرح توضح عدم التطابق بين المسرح والمجتمع وبين المسرح وثقافة المسرح. فى الحقيقة يبقى المعنى الذى عرفه كوبو Copeau: بأن لكل عصر درامى عظيم كان هناك معمار مسرحى وشكل درامى مرتبط بالضرورة مع شكل الدراما والتمثيل والمشهد وديكوره. أى إن الفضاء المسرحى هو جزء نشط، من أى عمل تمثيلى ولأى ثقافة مسرحية، ولكن كما كتب كريج، : "فى وقت ما كانت السينوغرافيا فنًا معماريًا، بعد ذلك أصبحت تقليدًا للفن المعمارى، وبعد ذلك أيضًا أصبحت تقليدًا للفن المعمارى المُصطنع. عندئذ فقدت عقلها، وجن جنونها ومنذ تلك اللحظة ذهبت إلى مستشفى الأمراض العقلية" (من أجل مسرح جديد، ١٩١٣، فى E.G.Graig، مسرحى ، الترجمة الإيطالية، فيلترينيللى، ميلانو، ١٩٧١، صـ١٧٣).

فالفضاء المسرحى فى الواقع هو خشبة مسرح وفن المعمار، له روحان؛ واحدة تسكن الحدث، والأخرى تسكن النوع، وكلاهما، المشهد والفن المعمارى، يتم تنفيذهما لخدمة العمل التمثيلى ولكنهما يعرفان القوانين المسرحية وتراكيب المسرح. فهو من حيث كونه فضاء للحدث المسرحى يعرف بتخصص معين؛ ومن حيث كونه فضاء يتم تحديده مسبقًا لعمليات التمثيل الممكنة- تكون له فكرة وتقليد ثقافى مجسدة كمعطى إنتاجى. وحتى عندما لايكون مجرد نظام صارم ومحدد مسبقًا، يعيش الفضاء المسرحى من خلال "عقمه" الثقافى الخاص، من خلال تأخر ولزوجة العادات الثقافية أمام العمل الإبداعى. يلزم إذن أن يعود الفضاء المسرحى ليكون مشكلة وليس مجرد معطى، مرتبط بالمادية الفنية - الثقافية للمشهد وللمتخيل فى الفضاء (البيئة الموجود فيها).

الفصل الثانى

المسرح الموجود فى مخيلتنا

عندما يحدث فى لغتنا اليومية أن نستخدم مجازات مثل "المشهد"، "ستار"، "خشبة المسرح"، "الخشبة"، "المسرح" وإذا أعدناها كلها للصورة المسرحية التى تدعونا إليها سنجد دائمًا نفس النمط المسرحى؛ صورة متضخمة لذلك الذى نسميه "المسرح الإيطالى". وقريبًا عندما قاموا ببحث مسح العديد من التصميمات الخاصة بالفضاء المسرحى للعديد من العروض المسرحية الهامة وجد أن دراسة الأشكال الأساسية فى المسرح الإيطالى كانت هى الشائعة.

إن المسرح على الطريقة الإيطالية يبدو لنا فى عمومه "عاديًا"، سواء فى معناه المعتاد والطبيعى أم من حيث إنه مبنى على فكرة المسرح؛ فهو يمثل ببراعة مانفكر فيه عن المسرح بمكوناته من خشبة وصالة ويسمح لنا أن نفكر بطريقة موحدة فى القصص المنفصلة للمعمار المسرحى، والسينوغرافية، وفى مكان الحدث التمثيلى. وفى كتابه (CNRS, Le lieu Théâtral a la Renaissance Paris 1964) يصيغ چون چاكوا Jean Jacquot الاقتراح الأسلوبى الذى يقود مشكلات العمارة والمشهد للدراسات الأكثر تعقيدًا ولكنها أكثر الدراسات المناسبة "للمكان المسرحى"؛ ويصرح جاكوا(صـ٤٧٥) أنه يجب الحذر من البورتريهات الآلية التى تقدم نماذج مثل تلك الخاصة بالمسرح الإليزابيثى أو بالمسرح الإسبانى (كوراليس Corrales) أو المسرح الإيطالى، لان تلك الصور، مقدمة بهذه الطريقة، تميل لأن تفرض نفسها كواقع حتى عندما تقدم على أساس انها افتراض فى العمل. وهذا حقيقى أيضًا بالنسبة "للشكل- الآلى" للمسرح الإيطالى، الذى هو عبارة عن واقع وقصة غير موحدة بل ومتحركة أيضًا. ولكن الحقيقى هو أن تاريخ الماضى ينبع من طبيعة ما يتم رفضه فى الحاضر، وان المسرح الإيطالى هو

الطبيعة العظيمة التى تمنح تعريفًا ما لمسرح القرن العشرين. إن ذلك، بالإضافة للاستمرارية الطويلة، يسمح لنا بأن نتحدث أولاً عن أشكاله (المجردة) وذلك لنرى من خلالها الأصول، والتطورات والتشكلات كنموذج للمكان المسرحى الأوروبى بين القرن السادس عشر والقرن التاسع عشر. إن المسرح الإيطالى يؤسس ما نفكر فيه كشىء مسرحى. إن المسرح الإيطالى يؤسس كل مانعتقد أنه ينتمى للمسرح.

(على سبيل المثال، إذا نظرنا إلى لوحة ما ، سنجد المساحة الفارغة للميدان وعلى جانبيها المبانى مرتبة حسب الرؤية، ذلك لأن المنظور المدنى أصبح مكانًا ذهنيًا للمشهد المسرحى) ولكن الوعى النقدى فقط هو الذى يمكنه تحريرنا من هذه الفكرة، وسيجعلنا نستخدم ذلك المسرح الموجود فى ذهننا .

١- المسرح على الطريقة الإيطالية، أى المسرح .

المسرح الإيطالى هو مجموعة عضوية من الأنماط المعمارية، والوظائف الاجتماعية، من أشكال الصالة والخشبة والعناصر الوظيفية ذات القيم الرمزية؛ وهذا كله يعد ثقافة مسرحية خاصة تقود إلى حضارات مسرحية مختلفة ويصبح بالتالى شكلاً عقليًا forma mentis سائدًا .

هذا الإجمالى العضوى، بالرغم من عدم تحديده لأى قواعد عقائدية على الإطلاق، استمر فى الوجود متحدًا بدءًا من القرن السادس عشر حتى القرن العشرين، وذلك من خلال تنوعات، تغييرات، تفسيرات وتطورات؛ فلا يوجد مسرح خاص يمكن أن يصنع هذا النموذج الواضح والمتبع الذى للمسرح

الإيطالى؛ فالأمر يتعلق بنموذج معترف به فى آلاف المسارح المتفرقة فى أوروبا، وفى العالم كله والمختلفة فيما بينها. فهو عبارة عن حقل من التوترات والإبداعات؛ وحدة تشكيلية أبعد بكثير من التنوعات المعمارية (G.Banu,Irosso e oro، ريتزولى، ميلانو، ١٩٩٠ صـ٦٦) إنه وحدة فى المعنى قادرة على أن تتشكل تبعًا للظروف الاقتصادية والمكانية، الإساسية والابداعية، تبعًا للخصوصيات المحلية والثقافية. فهو واقع طويل المدى، ثقافة مموضعة، إن المسرح الإيطالى هو فكرة مسرح بعيدة عن العروض المسرحية.

إن العناصر التى تميزه عبارة عن هيكل الصالة وخشبة المسرح، والتنوعات العديدة بدءًا من نصف الدائرة المغلق فى مواجهة الخشبة، وخشبة المسرح المجهزة بستائر وبسقف متحرك؛ وعلى مستوى التنظيم المادى فإن العناصر المميزة هى الستار وأقواس المشهد والألواج بأشكالها المختلفة، المحيطة بالصالة. والألواج تحيط "بأسطوانة" الصالة فى فراغات تجمع أعين المشاهدين؛ وتحول الصالة إلى كتلة عضوية ينكر الفضاء المسرحى وجوده المحدد بالحوائط، وفيها يكون الحد الخارجى لغزو الفضاء المسرحى هو مكان نشط بالتوترات. ينظر المشاهدون من الألواج وينظر إليهم: ويحقق الفضاء المسرحى للصالة نفسه كمكان للنظر فى كل تطبيقاته الممكنة، فهو يوجد كفضاء داخلى، وكعالم مستقل ومنفصل عن كل ما هو خارج الحياة اليومية للمتفرج، وكمكان تسكنه موجودات مسيطرة قبل أن يمتلىء؛ أى قبل أن تبدأ العروض.

إن "سحر" المسرح الإيطالى وجاذبيته لاينبع فقط من أصداء وأشباح العروض التى توالت عبر الزمن، ولكنه سحر بنائى حيث هو مكان المشاهدة والظهور.

لقد تحدثنا عن المسرح الإيطالى وكأنه كيان عضوى، وهو بالفعل ينمو فى تغييراته وكأنه جهاز عضوى؛ فمعظم المسارح الإيطالية الموجودة أعيد بناؤها أكثر من مرة سواء كلية أو مجرد اجزاء منها، وكلها تغيرت واعيد صياغتها (ليس من حيث الشكل ولكن من حيث الأدوات). فالحرائق دمرتها فى فترات زمنية مختلفة وكتبت فى إيقاعها البيولوچى، جعلتها تنمو ويعيد تشكلها كالأسطورة الفينيقية.

والصالة لاتنتظم فقط حول قيم المشهد أو العروض، هى ترفض الحوائط التى تحدد الفضاء المسرحى والشكل المستطيل (والتى تهدد صالة المبنى المجهزة للعرض)؛ فهى فى حد ذاتها عالم، فكرة متجسدة، فهى لا توحى بشىء آخر، بل تحاول التمسك بقيمها الخاصة. بأشكالها المختلفة بدءًا من التصميم الموضوع على شكل نصف قطع ناقص، أو على شكل حدوة الحصان وحتى الشكل الجرسى. فالصالة من حيث الشكل عبارة عن أسطوانة مغلقه بقوس الخشبة ومن الستار الذى يكمل الشرفات.

وحتى القرن التاسع عشر كان لابد من توصيل الصالة وخشبة المسرح لنفس المستوى، وذلك من خلال حركات الالآت، على سبيل المثال بغرض الرقص الشعبى. ولم يكن تحديد نوع الفضاء المسرحى مرتبط بقاع المسرح بل بالكتلة الداخلية، التى يغلقها قوس خشبة المسرح بستار، ويدل عليها من الداخل بالفراغات الفعالة للألواج؛ وهى ليست مساحات لرسم حدود معينة، بل هى مواضع حدود بين الأوساط المختلفة والفارغة التى تتميز كأماكن للمشاهدة.

إن الالواج لم تصنع فقط لرؤية المشهد ، ولكن الشرفات يطل كل منها على الآخر؛ فإذا وضعنا خطوط التوتر الخاصة بالاتجاهات الممكنة للنظر والتى تعبر كتلة الصالة، من كل لوج تجاه الألواج الأخرى سنجد أننا سنملأ كل كتلة الصالة (ليس فقط الخشبة وليس فقط قاعة المسرح) وسنرى بهده الطريقة لماذا نشعر بالفضاء الحجمى للمسرح الإيطالى الفعال والديناميكى ، والذى يعيش من خلال توترات مسيطرة معمارية. إن الألواج هى مكان لنرى ولنكون موضوع الرؤية، ذلك الحد الموضوع بين الحالة العامة والحالة الخاصة، الداخلية، بل يمكن أن تكون الحالة السرية بطريقة أو بأخرى.

وقد تم دراسة كيف أن النوعيات المختلفة من الالواج مرتبطة باختلاف المجتمعات والأوضاع المرتبطة بدءًا من الضمير الاجتماعى إلى الحياة الخاصة؛ ففى الشكل الإيطالى نجد الألواج عبارة عن غرف صغيرة بمعنى الكلمة، وأحيانًا تلحق بها غرفة داخلية، وتكون مغلقة تجاه الصالة بستارة؛ وفى الشكل الفرنسى يكون المكان منفصل عن الأماكن المجاورة بطريقة رمزية فقط بحوائط لا تصل إلى السقف؛ وفى أوروبا الشمالية حيث تسود روح الجماعة حيث يميل تصميم الألواج لأن تصبح ألواجًا لا يوجد بينها تقسيمات داخلية. وبعيدًا عن تلك الاختلافات- التى لايمكن تجاهلها- فإن الوحدة التشكيلية للمعنى والقيم ، لبناء الالواج هو وجود حائط مجهز لاستقبال المشاهدين، مجموعة من الوحدات المستقلة والتى تعمل على تعريف كتلة متحدة. ونظرًا لأن الألواج هى التى تعرف كتلة الصالة فإن الحوائط تكون مجرد رسم غير فعال للحدود، مجرد تحديد المحتوى، ولكنها أماكن جدلية وديناميكية لذلك التوتر فى العلاقات والذى هو الرؤية: إن صالة المسرح هى حقل قوى، كتلة تمتلىء وتتشكل بفضل العلاقات.

الفضاء يعيش كشيء داخلى، لا حاجة له لأى شيء ليعرف ويصف نفسه، فلا يمكن رؤيته من الخارج- ولايفترض وجود جزء خارجى. وذلك لأنه حقل قوى، إنه فضاء يتكون من علاقاته المحددة؛ إنه مثل الكون، مكون من كل مايتضمنه ولا يعرفه الشكل الخارجى. إن فضاء المسرح الإيطالى مطلق، له تعريفه الذاتى؛ فيمكن أن يضاف إليه أو أن يتحد معه الحدث، أو العرض المسرحى ولكنه حدث عرضى بالنسبة للمسرح الذى فى حد ذاته له معنى ووظائف، وهيئة تنظيمية. وإذا وضعنا فى الاعتبار الكتلة الفضائية للصالة، يمكننا تحليله جزئيًا، وذلك فى مجموعة طبقات ، ويمكن الانطلاق من مستوى قاعة المسرح وواجهة خشبة المسرح ونصعد بعد ذلك متتبعين النظم المختلفة للألواج.

وهكذا تكتسب، الاختلافات المتناغمة للكتل والزخرفة حتى تماثيل السقف ، معنى وأهمية: إنه فضاء للمشاهدة وله معنى فى حد ذاته، إذن فهو فضاء يبنى أيضًا ليُقرأ. وإذا وصلنا إلى النجفة الكبيرة فى الوسط نجد أن الإضاءة تسبب مشكلات تقنية (إن النظم المختلفة التى تساعد على تغيير الهواء وعلى خروج الدخان هى مشاكل تتوقف عندها العقود بدقة متناهية) وتنظم تنوع الإدراك. إن النجفة الكبيرة التى تضاف إلى إضاءة الشرفات ، هى أيضًا عنصر جمال "يصنع علامة" للكتلة الفضائية، مليئة بالزخارف؛ وهى أيضًا عبارة عن "آلة"، لأن ضرورة تغيير فتيل السراج وإضاءتها وتغييرها، يحتوى بداخله على الآلية الضرورية لإنزالها ورفعها. فقبل العرض وأثناء الفواصل يتم إنزال النجفة للمساعدة على إنتشار الضوء بطريقة أفضل، ويتم رفعها بعد ذلك خلال العرض، ويخلق اختلافًا

فى الإضاءة ونصف إضاءة، وعندما تباع مع الكتيبات الشمع اللازم لقراءتها- وخاصة أثناء العروض الميلودرامية- كانت الصالة أثناء العروض تبدو مضاءة بهذا الشكل: النجف مرتفع إلى أعلى، والأضواء تنبع من الشرفات، والشمع مضاء فى ايدى المتفرجين.

وكالنجفة يستخدم الستار أيضًا كعلامة على بداية العرض، فهو يكمل الشكل الأسطوانى للصالة مغلقًا منطقة المشهد، وتكون محاطة ببرواز مسرحى والذى عادة ما يكون مزخرفًا بطريقة أو بأخرى ومعتنى به معماريًا وكثيرًا ما يكون الستار مرسومًا برسومات تشبه السقف؛ وعندما يغلق الستار يتحد مع الصالة وكأنهما لوحة كبيرة. فى البداية يكون الستار فى وضع النزول (يسقط فى الجزء المخصص له أمام المشهد) ثم يعاد رفعه فقط فى نهاية العرض؛ ثم إنه يغلق ويفتح بطرق مختلفة.

وفى القرن التاسع عشر حل محل الستار المرسوم ذلك الستار الأحمر بأطرافه الذهبية، ولكن عندئذ، وقد دونت هذه الملاحظة فى الكتاب الجميل الذى ألفه جـبانو، تغيرت الصالة أيضًا واصبح يسود فيها اللون الذهبى والقطيفة الحمراء. فالستار هو العلامة التى تجذب الانتباه للمشهد. فى أوروبا الشمالية يغلق الستار بعد كل فصل، ولكن فى المسارح الفنية الإيطالية والفرنسية يسقط فقط فى البداية وفى النهاية. وكما حدث بالفعل بالنسبة للإضاءة، فلقد طالب دى سومى De'Sommi فى النصف الثانى من القرن السادس عشر بأن يكون لها استخدام "نفسى" وذلك بأن تتغير الإضاءة بالعلاقة مع العرض، وهكذا فى النصف الثانى من القرن السابع عشر طالب دوبينياك D'Aubignac بإغلاق

الستار فى نهاية الفصل الثالث وإعادة فتحه مع الفصل الرابع وذلك للإشارة إلى الترتيب المتعارف عليه للحبكة الدرامية. وفقط فى عام ١٨٣٩ وفى عرض *جوليلموتيل* Guglielmo Tell لروسينى فى باريس ساد الاستخدام الرومانسى لفتح وإغلاق الستار بعد كل فصل.

إن الفضاء المسرحى كمجمل العلاقات التى رأيناها فى الصالة الإيطالية يعيد اقتراح نفسه كتنويع فى العلاقة بين العالم المحدد للمشهد. إن واقع الفضاء المسرحى يتضاعف فى العالم المنفصل والمقلوب للمشهد. وهنا، فى المشهد، كل شىء يوظف لأجل المتفرجين؛ ويلاحظ أيضًا الثراء والتوظيف للفضاءات المخصصة للمشاهدين فى مقابل الفقر، والتوظيف العارى للفضاءات المخصصة للمشهد وللممثلين. ولكن يتوافق مع تلك البساطة وذلك التوظيف العارى للفضاءات الخاصة بالممثلين الميل إلى التركيب فى الفضاءات المخصصة للسينوغرافيا. إن خشبة المسرح عادة تكون فى خدمة سينوغرافيا مرسومة ووهمية، وبها ستائر وخلفيات؛ وتكون مجهزة بالآت توضع فى أعلى ، فى "سماء" خشبة المسرح، وذلك مع وجود القماش المجهز لوضع آلات الجذب والبكر (إن براويز الخشبة له أيضًا وظيفة إخفاء الجزء العلوى وجانبى الفضاء المسرحى).

وبالخلاف عن المسرح الإنجليزى الذى يميل إلى استخدام الفتحات الأرضية فى خشبة المسرح، فإن المسرح الإيطالى يسود فيه استخدام الميكنة من أعلى، وبالتالى يستخدم كل كثافة المشهد وليس فقط المستوى الأول؛ وعادة يكون الجزء الموجود أسفل الخشبة هو المخزن أو مقر الآلات مثل الآلة الرافعة المركزية الشهيرة والتى أدخلها توريللى فى القرن السابع عشر وكانت تسمح بالتغيير الفورى للستار.

ومنذ البداية كانت الإضاءة تميل إلى زيادة تأثير المشهد، وذلك منذ اختراع سيرليو قنينات المياه الملونة وصولاً إلى الطرق المتنوعة لأعضاء الإضاءة والإيماءات فى المشهد الممثلون يظهرون بعد ذلك، فالتأثير "الرائع" للمشهد والذى تحدث عنه أريوستو وتاسو بالفعل، يمتد إلى السينوغرافيا الباروكية، ويستمر فى الميل لأن يصبح المسرح الإيطالى خاصًا بمسرح العروض الضخمة (فهو فى إيطاليا يخصص للأعمال المسرحية الغنائية)

وحتى من وجهة النظر هذه، فبالنسبة لخشبة المسرح والصالة نجد أن المسرح الإيطالى عبارة عن هيكل صارم بالنسبة للجمهور الذى يستضيفه؛ "آلة" كتابة أسطورية أكثر من كونه آلة عرض أسطورية إنه نوع من "الجمود" الحى، إنه فكرة مسرح. وبالعودة إلى المسرح فى إيطاليا فى مرحلة متقدمة فى القرن التاسع عشر سنجد أن هناك صورتين تفرضان علينا تعريف المشهد المسرحى (لذلك القرن)، الجوالة للكوميديين، والذى يجوبون البلاد حاملين معهم واقعًا مسرحيًا يتم "اختياره" واستضافته من قبل جمهور متنوع، ونوع من الغابات المتحجرة؛ العديد والعديد من المبانى المسرحية التى تبنى (أو ترمم أو يعاد استخدامها) فى كل بلد فى إيطاليا. فمن جهة لدينا المسرح الذى يعبر من مكان لآخر وينشر ثقافة المسرح، ومن جهة أخرى مكان المسرح الذى يبنى لا ليكون فى خدمة العروض التى يستقبلها ولكن ليموضع وظيفة مدنية واجتماعية، طريقة ما ليقدم نفسه (لأن يتم تعريفه والاعتراف به) من قبل المجتمع .

إن ذلك الواقع الإيطالى يحدد طرفى قطبية المسارح- والفرق المسرحية الموجودة فى أوروبا كلها، و لأنه أيضًا حيث توجد قمة الثقافة المسرحية توجد مسارح شعبية وقومية بها فرق ثابتة.

٢- أصول المسرح فى إيطاليا

كتب سولبيتشو دا ڤيرولىSulpicio da Veroli فى خطابه الموجه إلى راڤيللى ريارديو والذى به افتتح الطبعة الأولى (١٤٨٦) من كتابه De Architectura لفتروڤيو Theatro est opus.

بالطبع كانت هناك عروضًا مسرحية ولكن من أجل كرامة مدينة تمامًا كرامة ثقافة- وكما كان يحدث فى روما القديمة "هناك احتياج للمبنى المسرحى".

إن المسرح الإيطالى ينبع من "اختراع" المسرح الذى ظهر فى عصر النهضة بين الممارسات المسرحية والثقافة القديمة، بين الاحتفاليات والبلاط. ولكن مسرح النهضة الإيطالية ليس هو كل شىء فى نشأة المسرح الإيطالى، على الأقل فيما يتعلق بالفضاء؛ إنه ظاهرة متكاملة، تجمع ثقافات مختلفة حتى وإن لم تكن خاصة بعروض، وتوترات غير متجانسة.

إن مسرح عصر النهضة والذى تأسس على نمط المسرح القديم، بنى بلغات ومواد ثقافية نابعة من عصور متنوعة ومن مستويات ثقافية مختلفة، ولكنها تتخذ نوعًا من الوحدة الشكلية من الداخل وخاصة لذلك المشروع الثقافى الذى هو البلاط وبصفة خاصة فى تلك البوتقة الثقافية والتى لها طابع ثقافة روما

وفلورنسا، روما فى بداية القرن السادس عشر. وهناك "اخترعت" (تم اكتشاف وإبداع) الكوميديا المتعارف عليها والمتوارثة: شكلاً ثقافيًا محددًا فى الحوار حتى قبل تحقيقه. وهناك أيضًا "اخترعت" السينوغرافيا وخاصة من خلال منظور مدينى كنمط لمكان المشهد. وهناك تحدد مكان منفصل وخاص، يعد ويجهز فى البداية لأجل العرض سواء فى شكل الصالة المسرحية (حتى إن كان ذلك فى الأروقة والحدائق) أو فى شكل المبنى العتيق. وبالإضافة إلى ذلك أصبحت نظرية المسرح فعّالة فى الثقافة وفى الإجراءات المتخذة، مستخدمة هوراس Orazia* وتعليقات و(نقد) تيرنس **، سيسيرون كونيتيليانوس***، وفيتروفيو بصفة خاصة ثم أرسطو. يصبح "المسرح" مكان إمكانات التعبير، فعل مسرحى يتضمن مجازات قوية، (مسرح، مشهد، ممثل، كمرآة تعكس الحياة وخلاصة العالم) يعبر عن نفسه فى تعددية الأشكال والوظائف، بالإضافة إلى الأداء الدرامى.

إن الاحتفال هو المكان التى تجتمع فيه لغات مختلفة؛ والمكان المسرحى هو استجابة لهذا الاحتفال قبل العرض المسرحى. وهناك نموذج "قوى" لدينا يأتى من العالم "اليونانى- الرومانى"، فكرة مبنى مخصص للعروض وللمشاهد. ولمدة قرن على الأقل كان كتاب De Architectura لفيتروفيو موضوعًا صعبًا للتحليل والتأويل والدراسات مشكلاً بذلك تراثًا وصل من البيرتى إلى دانيلى باربارو وإلى

---

* هوراس. (٦٥-٨ق-م) شاعر رومانى أسر إلى شعره بكل خبايا وجدانه، ولهذا يعد شعره مرآة لذاته (د.ثروت عكاشة ، معجم المصطلحات الثقافية).

** بيزنس (١٨٦-١٥٩ ق.م) كاتب مسرحى رومانى- يعتبر أحد أكبر الكوميديين الرومان.

*** كونيتيليانوس ك خطيب وبلاغى، أنشأ فى روما معهدًا لتعليم الخطابة.

باللاديو. إنها فكرة المبنى الموجود فى المدينة، والوظيفة الهامة للمدن التى لديها المواصفات الملائمة. وهى أيضًا فكرة الصالة وخشبة المسرح، وذلك باستعادة وضع قوس النصر أمام المبنى وفوق الخشبة ، مع وجود خشبة هندسية الشكل ثم بعد ذلك ذات منظور هندسى، وذلك مع وجود الخشبات الثلاث، والكواليس وتجسيم واجهة خشبة المسرح. إن دراسة ڤيتروڤيو، تطورت فى نوع من المكاتبات التى كان لها تأثير طويل المدى على الإجراءات العملية، متداخلة مع اهتمام المهندسين المعماريين لزخرفة المسارح القديمة، وخاصة فيما يتعلق بمداخل المسارح واقواس النصر. إن استعادة المسرح القديم فكرة أسطورية، فهو المشروع الثقافى الذى يجمع إجمالى التغيير الموجود والممكن حتى فى أشكاله المختلفة. إن فكرة المسرح، المكان المركزى والمجازى للمدينة، يتخذ فى حد ذاته معنى آخر للمتخيل؛ وهو التمثيل المنظورى للفضاء المدينى ولكن الدراسات عن ڤيتروڤيو والمسرح القديم ليست دراسات مجردة بل تحاول بجدية أن تفهم وجود المسرح فى الماضى وذلك بهدف إبداع وجود مماثل له فى الحاضر. إن المبانى المسرحية القديمة (المبنية على الطراز اليونانى أو الرومانى مثل الموجودة فى بريشانى وشيزاريانو أوچاكوندو وكابورالى وحتى باربارو) توضح تعريف أماكن الفضاء المسرحى ؛ مكان الاوركسترا، الكواليس، خشبة المسرح واجزاءها .

وبدءاً من تصميمات انطونيو دا سانجالو لچوڤانى وبعد ذلك (وذلك فى منتصف القرن) من باتيستا إلى سانجاللو؛ تصميمات تفسر وتنقد نص ڤيتروڤيو، نجد أنفسنا أمام مشكلات عبور موقع خشبة المسرح والمنظور المدينى لخشبة المسرح الهندسية الرومانية.

إن "الاختراع" القديم يظهر من جديد سواء فى تخطيط فضاءات محددة، أم فى تعريف الفضاءات اليومية حتى فى استخدام العروض (مثلاً فى الصالة وفى الردهات)، إن الواجهة الشمالية لمسرح الفارنيزينا (١٥٠٥-١٥١١) صممها بيروتزى؛ وجميع عناصرها تعود إلى سنة ١٥١٣ إلى مسرح صمم على يد چينجا Genga وذلك لتقديم عرض الـ "كالاندريا Calandria"؛ وجلس الحاضرون فى شكل U، ووضع حاجز من الرخام أمام خشبة المسرح يمثل الفضاء الرمزى للنهر، والمنظور المتعلق بالمدينة مرسوم ومبنى فوق خشبة المسرح. وفى عام ١٥١٣ أيضًا، فى ميدان الكامبودوليو تم بناء مسرح خشبى مربع، له مدخل على شكل قوس النصر، وصالة مجهزة ومدرجة فى آن واحد، الجمهور فى وضع حرف U والمسرح مصمم هندسيًا له أبواب، ونوافذ وتشكيلات معمارية، وفى عام ١٥١٨ قام رافايللو Raffaello (والذى سيقوم فى عام ١٥١٩ بإعداد المشاهد لعرض لاريوستو فى روما) بإدخال المسرح النصف دائرى المفتوح فى ڤيللامادامـا؛ والمسرح هنا هو استكمال للأشكال المثالية لمبنى أكثر من كونه مكان لممارسات مسرحية. إنه مكان "مرتفع" تتجه نحوه الصالات والردهات والساحات التى تحولت لأماكن الاحتفاليات و العروض.

إن "الرؤية المدينية" فى عصر النهضة هى العقدة المولدة للمشهد (لخشبة المسرح) وللمبنى المسرحى ، وهى العقدة الثقافية، إذ إن المسرح فى عصر النهضة هو جزء نشط من الثقافة العامة. ويتأسس المسرح على تصميم فضائى محدد التوازن بين الجانبين والمركز؛ فضاء تخيلى وفضاء مبنى؛ إشكالية واحدة، على سبيل المثال هذا يظهر فى عمل بيروتزى الذى بنى الفارنيزينا، أو عندما

رسم رؤيته لخشبة المسرح منطلقًا من خرائط القصور التى يحاول تصميمها(مثل التصميم الخاص بعرض Bachidi سنة ١٥٣١)

ولقد أشير إلى بالديسارى بيروتزى بأنه "الشخص الذى فتح الطريق"، الفنان المؤسس لتصميم خشبة المسرح والمنظور الخاص بالمدينة، وهو بالفعل معروف فى تراث عصر النهضة (فاسارى وساليريو) بأنه رسام-مهندس، معد، والمشهد المنظورى هو عنصر للتجهيز الاحتفالى، المشاهد تمتد لتصل إلى الصالة، والمسرح هو مكان الجمهور الذى يواجه فى شكل نصف دائرى الفضاء المسرحى. ومن خلال وثائق چينجا وبيروتزى Genga- Peruzzi (كما هو مكتوب فى تقاريرهما) ظهرت نواة عملية وإيديولوچية حول المسرح القديم والمشهد ذى المنظور المدينى ، وتلك النواة ربطت بين برامانتى، چينچا، بيروتزى، سانجاللو، ورافايللو. وقد واجهت هذه المجموعة بتناغم واتحاد (تجريب ابداعى) مشكلة الفضاء المسرحى كصورة ثقافية فى المدينة، من خلال القيمة الإيديولوچية والرمزية للمبنى المسرحى، وذلك فى إطار ابحاث عن ڤيتروڤيو بذلك المجاز الخاص بالسينوغرافيا ذات المنظور المدينى.

إن تاريخ المسرح فى عصر النهضة هو تعريف شكل ما ، والعبور من "مكان العروض" إلى المسرح، من الفضاءات الخاصة بالتمثيل إلى الفضاء المسرحى، الخاص الدال أولاً من خلال استخدامه؛ إنه نقطة الوصول إلى توترات معقدة مختلفة المعانى للتجريب وللبحث. إن المبنى المسرحى موجود كأثر فى المدينة، كموضع ثقافى، حتى قبل أن يتم تحديد استخدامه؛ فلم يكن حتى منتصف القرن

السادس عشر هو مكان تقديم المسرحيات الدرامية، ولم تكن خشبة المسرح هى المكان الذى تتحرك فوقه الشخصيات . إن المكان وخشبة المسرح عنصران أدخلا بطريقة مستقلة، حيث إنهما يندرجان تحت إطار أكثر اتساعًا للحدث الاحتفالى؛ فالصالة والخشبة "يمثلان" معًا أجمالى الاحتفالية . وبين فضاء العرض والفضاء المسرحى توجد فكرة المسرح، مع عدم وجود الصورة المحددة للشكل وضرورة توزيع الأدوار. وفيما يتعلق بالجزء الخارجى للمبنى فإن المبنى - الصرح متصل بالمشروع العام للمدينة المثالية؛ وهناك انفصال فى واقع الأمر- ولكن ليس من حيث المبدأ- بين المبنى المسرحى والفضاءات المخصصة لتقديم العروض كما يظهر ذلك فى الشكل الأسطوانى لمسرح فيتروفيو وفى الفضاء المستطيل للصالات والردهات (الذى تم إصلاحه ليصبح على شكل U للمتفرجين). ولكن الشىء الثابت-أكثر الايديولوچيات أهمية- هو أن فكرة المسرح لاتفرض العلاقة بين خارج المسرح وداخله. ولقد لوحظ أنه حتى ميادين عصر النهضة عبارة عن مساحة داخلية وذلك بوجود واجهات المبانى المحيطة به كحوائط تحيط به؛ وغالبًا مايصف لنا المعاصرون الفضاء التمثيلى، حتى ذلك المقام وحيدًا بداخل مبنى (على سبيل المثال مسرح الكامبيدوليو سنة ١٥١٣) وكأنه شكل داخلى. وباعتباره "داخليًا" فإن الفضاء المسرحى له إشكالياته وتجريبه المتسع والمختلف؛ فهو يعتبر "آلة" تعمل ولها دلالتها الخاصة، فى مجملها وبكل عناصرها، ليس بالضرورة اعتمادًا على كونها مليئة بالعروض والأدوار، ليس باعتبارها مكانًا سلبيًا يصل إليه المرء فقط ليشاهد، ولكنه وسط يتميز بمن يشارك فيه، بمن بداخله. ذلك أن تنظيم الفضاءات وصورها المسرح وخشبة المسرح والأجهزة المدينية وتنظيم الصالة والمشهد تفرض جوهريًا وحدة النوايا والتجريب. فكرة

المسرح وفضاؤه فى عصر النهضة الإيطالية تعد وظيفة ثقافية مبنية وموجودة على أساس تخطيط إيديولوچى ولم تكن قد تحولت بعد إلى تقديم العروض المسرحية.

ومن هنا ظهر فضاء مسرحى نستطيع من خلال تاريخه المركب أن نقرأ بعض "النتائج"؛ نموذج خشبة المسرح والمسرح فى أبحاث سيرليو؛ صالة البلاط لڤاسارى؛ المسرح الاكاديمى، مسرح الاوليمبياكو فى ڤيتشينزا؛ مسرح البلاط الخاص، مسرح سابونيتا، جميعها محطات نهائية للتأملات، خبرات وتطبيقات على مسرح عصر النهضة، ولكنها أيضًا عناصر مرشدة (نقاط يمكن العودة إليها) لدراسة مسرح القرن السادس عشر ولتعريف المسرح الإيطالى .

والكتاب الثانى من الأبحاث الخاصة بالعمارة لسيباستيانو سيرليو Sebastiano Serlio، وهو يحتوى على الجزء المتعلق بالمسرح (عن المنظور والمسرح والإضاءة) نشر فى باريس عام ١٥٤٥وطبع عدة مرات وترجم إلى عدة لغات. وخريطة المسرح عبارة عن نصف دائرة موضوعة داخل مستطيل وموضوعة فى مواجهة خشبة المسرح، وخشبة المسرح ذات مستوى مائل فوقها توضع الستائر والخلفيات ويستكمل ليصل إلى الكواليس والمستوى الأفقى الذى يصل إلى واجهة المقصورة. إن برواز خشبة المسرح فى المشهد الكوميدى يبرز للخارج فوق قاعدة على جانبيها درجتا السلم المؤدية بطريقة منفصلة للأوركسترا؛ بينما فى العروض التراچيدية نجد قاعدتين بارزتين فى الجانبين كلاهما ينتهى بدرجة سلم تؤدى إلى مركز الأوركسترا. يكون العرض الكوميدى

عبارة عن ساحة ذات مبان برجوازية (قوطية؛ على اليمين يقع منزل القوادة)؛ بينما فى العرض التراجيدى يكون الميدان مليئًا بالآثار به مبان كلاسيكية، يغلقها قوس النصر؛العرض الساخر، وهو ثالث العروض التى اصبحت مع ساليريو عروضًا كلاسيكية، يجسد الغابة. وتكون الستائر مبنية بزاوية منفرجة مع واجهة أمامية، وأخرى جانبية؛ ويكون للمشهد عمق كبير. وفى المشاهد الثلاث يكون هناك البلكون وإطار الستار، واجهة الخشبة وارتفاعها، نصف دائرة للمتفرجين، وسائل المنظور ومركز الانطلاق المركزى، حتى إشارات الإضاءة الخاصة بإحياء المشاهد؛ كل هذا سيصبح تقليدًا.

حقق الفاسارى الذى عمل كمساعد لباستيانو داسنجاللو Bastiano, da Sangallo فى الفترة بين ١٥٣٦و١٥٣٩ وكان مساعده فى الفترة بين ١٥٦٥و١٥٩٦ البونتالينتى Buontatenti بعد عام ١٥٤١ تحول الصالون فى القرن السادس عشر فى قصر السينيوريا Palazzo dellassignoria فى فلورنسا إلى "حجرة إخراج" لتقديم العروض. وفى الفترة بين ١٥٤٧ و ١٥٦٩، وفى أكثر من مشروع أقام خشبة مسرح والتى جود بالتدريج هيكلها وذلك بإبراز الإطار المسرحى ، وأضاف له صالة خلفية للموسيقيين والممثلين. وكانت هناك الدرجات الخاصة بجلوس الجمهور على امتداد الجانبين (للسيدات، أما الرجال فكانوا يجلسون على مقاعد موضوعة فى المنتصف) وفى منتصف قاعة المسرح توجد مقصورة الأمير.

وفى عام ١٥٦٥ أضاف الستار، وفى ١٥٦٩ أضاف نظام خمس مناشير دائرية ذات قاعدة مستطيلة لتغيير المشهد؛ و فى عام ١٥٦٥ أيضًا كان المسرح الموجود

"إعادة لاستخدام المسرح العتيق" بهياكل مؤقتة خشبية. وتم استعادة صالة البلاط كما سبق وصفها بطرق اكثر نظامًا بواسطة بونتالينتى عام ١٥٨٦ وذلك لمسرح الميديتشيو Teatro Mediceo.

وقد بدأ البالاديو Palladio عام ١٥٨٠ فى بناء المسرح الأوليمبى فى ڤيتشينزا، والذى أراده أعضاء الأكاديمية الأوليمبية واستكمل العمل بعد وفاته سكاموتزى Scamozzi، وتم افتتاحه عام ١٥٨٥. وبتعبير واع عن الثقافة الأكاديمية كانت هناك الرغبة فى استعادة المسرح القديم (تعاون بالاديو مع دانيلى باربارو فى نسخة فيتروڤيو). إن الصرح العظيم المعمارى يجمع بين قوس النصر، وبين الأبواب الثلاثة والمنحنيين فى الجانبين اللذين فيهما يفتح بابان آخران؛ وخلف الأبواب الخمسة تتطور المناظير البنائية مقدمة "مشهد المدينة" (بها أرفف صغيرة للأضواء). وأمام الحائط المعمارى الثرى توجد مقدمة المسرح، وفى المقدمة النصف دائرة المدرجة الخاصة بالمتفرجين والمغلقة من أعلى بمجموعة أعمدة كلاسيكية تحمل زخارف وتماثيل. والسقف مقسم إلى منطقتين، الأولى فوق مقدمة المسرح والثانية فوق المدرج. إنه فضاء يمثل قرن من التأمل النظرى- العملى فى المسرح القديم.

وقد أراد هذا المسرح من أجل وضع المدينة فيزباسيانو جونزاجا Vespaziano Gonzaga، وقد وضع فكرته ڤينشينزو سكاموتزى Vincenzo Scamozzi عام ١٥٨٨، وفى عام ١٨٩٠ بدأ التنفيذ، بنى المسرح فى مبنى مستقل، ولم تكن المساحة المستطيلة كبيرة (حوالى ٣٧ مترًا فى ١٢) ولكنه اشتهر

وأصبح قيمًا بفضل ديكوراته المصنوعة من الأفرسك. وكان لخشبة المسرح منظور ثابت. كان الجمهور يجلس فى نصف دائرة من خمس درجات خشبية فى مدرجات مائلة، وذلك بالإضافة إلى مقصورة تقع فى المنتصف للأمير والسيدات. كانت ارضية الصالة تميل قليلاً فى اتجاه مختلف لميل أرضية خشبة المسرح. وفى هذا التصميم ينصهر تراث صالة البلاط الفلورنسى مع ذلك الخاص بالمسرح القديم مثل مسرح الاوليمبيو فى ڤيتشينزا .

ومنذ منتصف القرن السادس عشر تم تعريف الفضاء المصطنع للمسرح، وهو مكان محدد مسبقًا من خلال التعبيرات والرؤى الممكنة للعالم، وذلك مع كونه معرفًا شكليًا بالصالة وخشبة المسرح، ونمط ثقافى يمثل فى اللحظة الأخيرة ويصبح صورة مؤسسة للفضاء.

٣- بين القرنين السادس عشر والسابع عشر فى أوروبا

إذا قمنا الآن وبعد عرض مورفولوچيا المسرح الايطالى وبعد التطورات المتعددة لأصوله فى إيطاليا عصر النهضة وهى التطورات التى تميز "ضرورة" المكان المسرحى الفضاء والمشهد، نتبع التطورات حتى نتأكد من النمط الخاص بما هو مسرح فى ثقافتنا. وسنفعل ذلك واضعين فى الاعتبار الوظيفة، المجازية والتاريخية، التى تنظم حوارنا؛ فالمسارح الفردية مختلفة، لكل منها تاريخه وأسباب وجوده والعروض التى سكنته بطريقة خاصة؛ ونوعية الفضاء المسرحى تحدد مناسبات تلك العروض وتعظم أفكار طرق التنفيذ .

إن العروض تُقدم فى كل مكان، وذلك فى مختلف صالات العرض، مجهزة بما هو ضرورى لتقديم العرض ولكن استوحت النموذج الخاص بها من تلك المسارح التى بنيت لغرض ثقافى، أو لأجل البلاط، أو لصالح المدينة. وهنا نجد أن الفضاء المسرحى هو المكان الخاص لأجل العروض وليس مكان العروض. إن تخطيط وبناء فضاء مسرحى هو فى تحقيقه والمقصود فى المشروع شىء طويل المدى ويتمركز على الخبرات السابقة والتخطيط المستقبلى للمكان المسرحى، ولكن يؤسس بالأحرى على شكل وفكرة شكل الفضاء المسرحى؛ وهذا عبارة عن نهاية الثقافة المسرحية وليس مجرد نتيجة الممارسات المسرحية التى كانت تحدث فى المسرح من وقت لآخر. ومن ثم فإن تاريخ الفضاء المسرحى لايرتبط مع تاريخ العروض المسرحية.

وفى الفترة بين القرنين السادس عشر والسابع عشر فى أوروبا، كانت العروض تقدم فى مسارح الأكاديميات ومسارح البلاط والنبلاء وأيضًا فى المسارح العامة وذلك بالإضافة إلى أماكن تقديم العروض (المسرح الموضوع فى فضاء ما). إنها قصة أوروبية كان أول تعريف لها فى إيطاليا. وهنا فى أوائل القرن السادس عشر والسابع عشر كانت التقاليد الأكثر انتشارًا (ليست الوحيدة وليست منفصلة) تلك الخاصة بتجهيز وتعريف المكان المسرحى والمشهد تُدعم من خلال الفرق العاملة فى المعمار - والسينوغرافيا وخاصة فى مقاطعات توسكانا وإيميليا وفينتو.

إن تراث تقنية المشهد فى توسكانا تظهر عظمته فى العبقرية والميكنة (تنظيم أماكن المشاهد المفتوحة للتحول وللروعة)، ويجد هذا التراث تماسكه فى إعداد

الفضاءات المسرحية فى بلاط عائلة ميديتشى Medici (وبطرق مختلفة لأكاديمية سيينا Siena) وهى فضاءات فى أماكن مغلقة كما كان الوضع فى صالونات القرن السادس عشر فى ڤساري Vasari، أو أخرى فى الهواء الطلق كما سنرى ذلك فى حديقة بوبولى Boboli، وقد تم تصميمها على فكرة -شكل للمسرح الدائرى أو على وضع الجمهور فى دائرة ينما يتم تجهيز المسرح يشبه "عجائب" الوسائط مثل السحب والظهورات التى تملأ حجم الفضاء المسرحى. وتدور العلاقة بين الصالة وخشبة المسرح من خلال تفاعل الأشكال التمثيلية (مثل الباليه) والتى تبحث عن علاقة مع الجمهور من خلال البعد المخالف للحياة اليومية (المجاز، والاحتفال)؛ ولكن أيضًا يحدث هذا فى انفصال المشهد وكأنه مكان للعجائب وللوهم.

وفى فلورنسا سنة ١٦٦٠ وبعرض La camerata de Bardi بدأت تُعرف الميلودراما، وهو العرض الموسيقى الغنائى، وبدأت النظرة لهذا النوع الذى سيصبح فيما بعد العرض "المهم"، والذى قياسًا به ستعرف المسارح (المبانى المسرحية) قيمتها. "المعلم العظيم" فى توسكانا هو البونتالينتى، والذى يعمل سينوغرافيًا ومعد الأجهزة ومعمارى أيضًا، حيث قام عام ١٥٨٥ بالتجهيز المسرحى لصالة ديلى أوفيتزى Sale degli Uffizi وبذلك حقق عالم مختلف، مطلق ومصطنع، من الخدع المسرحية والفنون الآلية؛ كان المبنى كلاسيكى، والمدرجات على شكل حرف U وكان للأمير مكان فى الوسط فى مواجهة خشبة المسرح؛ ولكنه كان مسرحًا مبهجًا ومليئًا بالمفاجئات ، مجهزًا لتنفيذ عجائب المشهد.

وفى تاريخ المسرح يتخذ مسرح فارنيزى فى بارما مكان الصدارة والأهمية، والذى أبدعه ج.ب. اليوتى G.B.Aleotti. فى ١٦١٨-١٦١٩ (وافتتح بعد ذلك بعشر سنوات). وكان إليوتى الذى بنى فى فيرارا Ferrara عام ١٦٠٦ مسرح الإينتربيدى Interpidi (والذى تحطم بعد ذلك بسبعين عامًا)، قد بنى مسرح فارنيزى فى صالة بيلوتا Pilotta. وهو مسرح يتميز بوجود مدرج على شكل U والذى إليه يتم النزول من خشبة المسرح يحيط به درجات مرتفعة عن مكان الأوركسترا؛ وهو مصمم على الطريقة الكلاسيكية "القديمة" ولكن تعريف الفضاء فى الداخل، غير محدد سوى من بعض المناطق الأخرى مثل مكان المشاهدة، ويرجع ذلك إلى الغلق الأفقى وذلك بواسطة لوچين موضوعين فوق الدرجات ثم يوجد فى الجزء العلوى من الحوائط إفرسكات محيطة بها من كل جانب (فقدت حاليًا) والتى كانت تمثل رسم اللوج، وهو رسم يمثل الجمهور وهو يشاهد العرض. وهو فراغ ضخم الابعاد، فإطار الخشبة فتحته اثنا عشر مترا، وخشبة المسرح مجهزة بالآلات من أعلى، لتغيير الستائر بسرعة، ومحاطة بإطار اثرى على جانبيه قوسا نصر .

ونقطة هامة أيضًا للعودة إليها تاريخيًا هو بناء المسارح المدفوع بملحقاتها والتى هى عبارة عن مخازن المشاهد أو بناء المسارح على أساس منطق المشروع (المقاول) بالنسبة للموقع ولعددالجمهور، وهى علاقة مختلفة بين المبانى والمشاهد والمشاهدين. وأول مسرح جمهورى (وذلك بعد محاولات جزئية مسبقة) فى إيطاليا، موجود فى ڤينتسيا، هو مسرح سان كاسيان S.Cassian والذى بنى سنة ١٦٣٧ (وكان موجودًا بالفعل منذ عام ١٥٨٠ كحجرة للكوميديين) وقد أجره

بنيدينو فرارى وأداره "لأسباب اجتماعية". والهيكل المسرحى عبارة عن مدرج ولوحات فى مستوى مرتفع. وفى فينتسيا أيضًا عام ١٦٣٩ بنى مسرح القديسيين يوحنا وبولس SS.Giovanni e Paolo، والذى ربما كان مصممًا على هيئة لوحات مثل مسرحى سان سالفادور وسان موزى.

وقد بدأ فى إيطاليا بناء العديد من المبانى المسرحية بداية من القرن السابع عشر وتطور هذا يصل بنا إلى نموذج المسرح الباروكى: صالة على شكل حرف U أو طويلة، مساحة مشهد عميقة ومجهزة، فضاء غير محدد بحوائط ولكن ببعض المناطق الأخرى وصولاً إلى الصالة المصممة على هيئة ألواح .

وتوجد أيضًا مسارح بها مدرجات وبلكون (مثل مسرح فارينيزى Farnese مع وضع الإفرسك فى الاعتبار)، ومثل المسرح الذى بناه ج.فيجارانى لبلاط مودينا (١٦٤٩)، أو مسرح أوبيتزى Obizzi (١٦٦٠) أو مسرح لى أنترونانى gli Intronati فى سيينا (أحد المسارح المرممة والتى لها صالة مجهزة ببلكون بناها بيرونى عام ١٥٦٠، ورممها فونتانا عام ١٦٧٠ وذلك بتصميم على شكل U ثم أعيد تصميمها سنة ١٧٥٠ بواسطة بوزى S.Posi ثم ١٧٥٢ بواسطة جاللى بيبينا) ولكن النموذج السائد هو نموذج الألواح، والذى عرفه أ.كيندا A.Chenda فى مسرح صالة بولونيا Sala li Bologna (١٦٣٦)، وهناك نموذج الألواح المدرجة (بدأ مع سيجيتزى Sighizzi فى مسرح فورماليارى فى بولونيا، ١٦٤١) وتوجد حفرة للموسيقيين فى الفضاء المسرحى الموجود أمام خشبة المسرح (ف- تاكا Tacca فى مسرح Immoboli فى فلورنسا، ١٦٥١-١٦٥٧، ثم مسرح ألبيرجولا

رسم رؤيته لخشبة المسرح منطلقًا من خرائط القصور التى يحاول تصميمها(مثل التصميم الخاص بعرض Bachidi سنة ١٥٣١)

ولقد أشير إلى بالديسارى بيروتزى بأنه "الشخص الذى فتح الطريق"، الفنان المؤسس لتصميم خشبة المسرح والمنظور الخاص بالمدينة، وهو بالفعل معروف فى تراث عصر النهضة (فاسارى وساليريو) بأنه رسام-مهندس، معد، والمشهد المنظورى هو عنصر للتجهيز الاحتفالى، المشاهد تمتد لتصل إلى الصالة، والمسرح هو مكان الجمهور الذى يواجه فى شكل نصف دائرى الفضاء المسرحى. ومن خلال وثائق چينجا وبيروتزى Genga- Peruzzi (كما هو مكتوب فى تقاريرهما) ظهرت نواة عملية وإيديولوچية حول المسرح القديم والمشهد ذى المنظور المدينى ، وتلك النواة ربطت بين برامانتى، چينچا، بيروتزى، سانجاللو، ورافايللو. وقد واجهت هذه المجموعة بتناغم واتحاد (تجريب ابداعى) مشكلة الفضاء المسرحى كصورة ثقافية فى المدينة، من خلال القيمة الإيديولوچية والرمزية للمبنى المسرحى، وذلك فى إطار ابحاث عن ڤيتروڤيو بذلك المجاز الخاص بالسينوغرافيا ذات المنظور المدينى.

إن تاريخ المسرح فى عصر النهضة هو تعريف شكل ما ، والعبور من "مكان العروض" إلى المسرح، من الفضاءات الخاصة بالتمثيل إلى الفضاء المسرحى، الخاص الدال أولاً من خلال استخدامه؛ إنه نقطة الوصول إلى توترات معقدة مختلفة المعانى للتجريب وللبحث. إن المبنى المسرحى موجود كأثر فى المدينة، كموضع ثقافى، حتى قبل أن يتم تحديد استخدامه؛ فلم يكن حتى منتصف القرن

السادس عشر هو مكان تقديم المسرحيات الدرامية، ولم تكن خشبة المسرح هى المكان الذى تتحرك فوقه الشخصيات . إن المكان وخشبة المسرح عنصران أدخلا بطريقة مستقلة، حيث إنهما يندرجان تحت إطار أكثر اتساعًا للحدث الاحتفالى؛ فالصالة والخشبة "يمثلان" معًا أجمالى الاحتفالية . وبين فضاء العرض والفضاء المسرحى توجد فكرة المسرح، مع عدم وجود الصورة المحددة للشكل وضرورة توزيع الأدوار. وفيما يتعلق بالجزء الخارجى للمبنى فإن المبنى - الصرح متصل بالمشروع العام للمدينة المثالية؛ وهناك انفصال فى واقع الأمر- ولكن ليس من حيث المبدأ- بين المبنى المسرحى والفضاءات المخصصة لتقديم العروض كما يظهر ذلك فى الشكل الأسطوانى لمسرح فيتروفيو وفى الفضاء المستطيل للصالات والردهات (الذى تم إصلاحه ليصبح على شكل U للمتفرجين). ولكن الشىء الثابت-أكثر الايديولوچيات أهمية- هو أن فكرة المسرح لاتفرض العلاقة بين خارج المسرح وداخله. ولقد لوحظ أنه حتى ميادين عصر النهضة عبارة عن مساحة داخلية وذلك بوجود واجهات المبانى المحيطة به كحوائط تحيط به؛ وغالبًا مايصف لنا المعاصرون الفضاء التمثيلى، حتى ذلك المقام وحيدًا بداخل مبنى (على سبيل المثال مسرح الكامبيدوليو سنة ١٥١٣) وكأنه شكل داخلى. وباعتباره "داخليًا" فإن الفضاء المسرحى له إشكالياته وتجريبه المتسع والمختلف؛ فهو يعتبر "آلة" تعمل ولها دلالتها الخاصة، فى مجملها وبكل عناصرها، ليس بالضرورة اعتمادًا على كونها مليئة بالعروض والأدوار، ليس باعتبارها مكانًا سلبيًا يصل إليه المرء فقط ليشاهد، ولكنه وسط يتميز بمن يشارك فيه، بمن بداخله. ذلك أن تنظيم الفضاءات وصورها المسرح وخشبة المسرح والأجهزة المدينية وتنظيم الصالة والمشهد تفرض جوهريًا وحدة النوايا والتجريب. فكرة

المسرح وفضاؤه فى عصر النهضة الإيطالية تعد وظيفة ثقافية مبنية وموجودة على أساس تخطيط إيديولوچى ولم تكن قد تحولت بعد إلى تقديم العروض المسرحية.

ومن هنا ظهر فضاء مسرحى نستطيع من خلال تاريخه المركب أن نقرأ بعض "النتائج"؛ نموذج خشبة المسرح والمسرح فى أبحاث سيرليو؛ صالة البلاط لڤاسارى؛ المسرح الاكاديمى، مسرح الاوليمبياكو فى ڤيتشينزا؛ مسرح البلاط الخاص، مسرح سابونيتا، جميعها محطات نهائية للتأملات، خبرات وتطبيقات على مسرح عصر النهضة، ولكنها أيضًا عناصر مرشدة (نقاط يمكن العودة *إليها*) لدراسة مسرح القرن *السادس* عشر ولتعريف المسرح *الإيطالى* .

والكتاب الثانى من الأبحاث الخاصة بالعمارة لسيباستيانو سيرليو Sebastiano Serlio، وهو يحتوى على الجزء المتعلق بالمسرح (عن المنظور والمسرح والإضاءة) نشر فى باريس عام ١٥٤٥وطبع عدة مرات وترجم إلى عدة لغات. وخريطة المسرح عبارة عن نصف دائرة موضوعة داخل مستطيل وموضوعة فى مواجهة خشبة المسرح، وخشبة المسرح ذات مستوى مائل فوقها توضع الستائر والخلفيات ويستكمل ليصل إلى الكواليس والمستوى الأفقى الذى يصل إلى واجهة المقصورة. إن برواز خشبة المسرح فى المشهد الكوميدى يبرز للخارج فوق قاعدة على جانبيها درجتا السلم المؤدية بطريقة منفصلة للأوركسترا؛ بينما فى العروض التراچيدية نجد قاعدتين بارزتين فى الجانبين كلاهما ينتهى بدرجة سلم تؤدى إلى مركز الأوركسترا. يكون العرض الكوميدى

عبارة عن ساحة ذات مبان برجوازية (قوطية؛ على اليمين يقع منزل القوادة)؛ بينما فى العرض التراچيدى يكون الميدان مليئًا بالآثار به مبان كلاسيكية، يغلقها قوس النصر؛العرض الساخر، وهو ثالث العروض التى اصبحت مع ساليريو عروضًا كلاسيكية، يجسد الغابة. وتكون الستائر مبنية بزاوية منفرجة مع واجهة أمامية، وأخرى جانبية؛ ويكون للمشهد عمق كبير. وفى المشاهد الثلاث يكون هناك البلكون وإطار الستار، واجهة الخشبة وارتفاعها، نصف دائرة للمتفرجين، وسائل المنظور ومركز الانطلاق المركزى، حتى إشارات الإضاءة الخاصة بإحياء المشاهد؛ كل هذا سيصبح تقليدًا.

حقق الفاسارى الذى عمل كمساعد لباستيانو داسنجاللو Bastiano, da Sangallo فى الفترة بين ١٥٣٦و١٥٣٩ وكان مساعده فى الفترة بين ١٥٦٥و١٥٩٦ البونتالينتى Buontatenti بعد عام ١٥٤١ تحول الصالون فى القرن السادس عشر فى قصر السينيوريا Palazzo dellassignoria فى فلورنسا إلى "حجرة إخراج" لتقديم العروض. وفى الفترة بين ١٥٤٧ و ١٥٦٩، وفى أكثر من مشروع أقام خشبة مسرح والتى جود بالتدريج هيكلها وذلك بإبراز الإطار المسرحى ، وأضاف له صالة خلفية للموسيقيين والممثلين. وكانت هناك الدرجات الخاصة بجلوس الجمهور على امتداد الجانبين (للسيدات، أما الرجال فكانوا يجلسون على مقاعد موضوعة فى المنتصف) وفى منتصف قاعة المسرح توجد مقصورة الأمير.

وفى عام ١٥٦٥ أضاف الستار، وفى ١٥٦٩ أضاف نظام خمس مناشير دائرية ذات قاعدة مستطيلة لتغيير المشهد؛ و فى عام ١٥٦٥ أيضًا كان المسرح الموجود

"إعادة لاستخدام المسرح العتيق" بهياكل مؤقتة خشبية. وتم استعادة صالة البلاط كما سبق وصفها بطرق اكثر نظامًا بواسطة بونتالينتى عام ١٥٨٦ وذلك لمسرح الميديتشيو Teatro Mediceo.

وقد بدأ البالاديو Palladio عام ١٥٨٠ فى بناء المسرح الأوليمبى فى فيتشينزا، والذى أراده أعضاء الأكاديمية الأوليمبية واستكمل العمل بعد وفاته سكاموتزى Scamozzi، وتم افتتاحه عام ١٥٨٥. وبتعبير واع عن الثقافة الأكاديمية كانت هناك الرغبة فى استعادة المسرح القديم (تعاون بالاديو مع دانيلى باربارو فى نسخة فيتروفيو). إن الصرح العظيم المعمارى يجمع بين قوس النصر، وبين الأبواب الثلاثة والمنحنيين فى الجانبين اللذين فيهما يفتح بابان آخران؛ وخلف الأبواب الخمسة تتطور المناظير البنائية مقدمة "مشهد المدينة" (بها أرفف صغيرة للأضواء). وأمام الحائط المعمارى الثرى توجد مقدمة المسرح، وفى المقدمة النصف دائرة المدرجة الخاصة بالمتفرجين والمغلقة من أعلى بمجموعة أعمدة كلاسيكية تحمل زخارف وتماثيل. والسقف مقسم إلى منطقتين، الأولى فوق مقدمة المسرح والثانية فوق المدرج. إنه فضاء يمثل قرن من التأمل النظرى- العملى فى المسرح القديم.

وقد أراد هذا المسرح من أجل وضع المدينة فيزباسيانو جونزاجا Vespaziano Gonzaga، وقد وضع فكرته فينشينزو سكاموتزى Vincenzo Scamozzi عام ١٥٨٨، وفى عام ١٨٩٠ بدأ التنفيذ، بنى المسرح فى مبنى مستقل، ولم تكن المساحة المستطيلة كبيرة (حوالى ٣٧ مترًا فى ١٢) ولكنه اشتهر

وأصبح قيمًا بفضل ديكوراته المصنوعة من الأفرسك. وكان لخشبة المسرح منظور ثابت. كان الجمهور يجلس فى نصف دائرة من خمس درجات خشبية فى مدرجات مائلة، وذلك بالإضافة إلى مقصورة تقع فى المنتصف للأمير والسيدات. كانت ارضية الصالة تميل قليلاً فى اتجاه مختلف لميل أرضية خشبة المسرح. وفى هذا التصميم ينصهر تراث صالة البلاط الفلورنسى مع ذلك الخاص بالمسرح القديم مثل مسرح الاوليمبيو فى فيتشينزا .

ومنذ منتصف القرن السادس عشر تم تعريف الفضاء المصطنع للمسرح، وهو مكان محدد مسبقًا من خلال التعبيرات والرؤى الممكنة للعالم، وذلك مع كونه معرفًا شكليًا بالصالة وخشبة المسرح، ونمط ثقافى يمثل فى اللحظة الأخيرة ويصبح صورة مؤسسة للفضاء.

٣- بين القرنين السادس عشر والسابع عشر فى أوروبا

إذا قمنا الآن وبعد عرض مورفولوچيا المسرح الايطالى وبعد التطورات المتعددة لأصوله فى إيطاليا عصر النهضة وهى التطورات التى تميز "ضرورة" المكان المسرحى الفضاء والمشهد، تتبع التطورات حتى نتأكد من النمط الخاص بما هو مسرح فى ثقافتنا. وسنفعل ذلك واضعين فى الاعتبار الوظيفة، المجازية *والتاريخية، التى تنظم حوارنا؛ فالمسارح الفردية* مختلفة، لكل منها تاريخه وأسباب وجوده والعروض التى سكنته بطريقة خاصة؛ ونوعية الفضاء المسرحى تحدد مناسبات تلك العروض وتعظم أفكار طرق التنفيذ .

إن العروض تُقدم فى كل مكان، وذلك فى مختلف صالات العرض، مجهزة بما هو ضرورى لتقديم العرض ولكن استوحت النموذج الخاص بها من تلك المسارح التى بنيت لغرض ثقافى، أو لأجل البلاط، أو لصالح المدينة. وهنا نجد أن الفضاء المسرحى هو المكان الخاص لأجل العروض وليس مكان العروض. إن تخطيط وبناء فضاء مسرحى هو فى تحقيقه والمقصود فى المشروع شىء طويل المدى ويتمركز على الخبرات السابقة والتخطيط المستقبلى للمكان المسرحى، ولكن يؤسس بالأحرى على شكل وفكرة شكل الفضاء المسرحى؛ وهذا عبارة عن نهاية الثقافة المسرحية وليس مجرد نتيجة الممارسات المسرحية التى كانت تحدث فى المسرح من وقت لآخر. ومن ثم فإن تاريخ الفضاء المسرحى لايرتبط مع تاريخ العروض المسرحية.

وفى الفترة بين القرنين السادس عشر والسابع عشر فى أوروبا، كانت العروض تقدم فى مسارح الأكاديميات ومسارح البلاط والنبلاء وأيضًا فى المسارح العامة وذلك بالإضافة إلى أماكن تقديم العروض (المسرح الموضوع فى فضاء ما). إنها قصة أوروبية كان أول تعريف لها فى إيطاليا. وهنا فى أوائل القرن السادس عشر والسابع عشر كانت التقاليد الأكثر انتشارًا (ليست الوحيدة وليست منفصلة) تلك الخاصة بتجهيز وتعريف المكان المسرحى والمشهد تُدعم من خلال الفرق العاملة فى المعمار - والسينوغرافيا وخاصة فى مقاطعات توسكانا وإيميليا وڤينتو.

إن تراث تقنية المشهد فى توسكانا تظهر عظمته فى العبقرية والميكنة (تنظيم أماكن المشاهد المفتوحة للتحول وللروعة)، ويجد هذا التراث تماسكه فى إعداد

الفضاءات المسرحية فى بلاط عائلة ميديتشى Medici (وبطرق مختلفة لأكاديمية سيينا Siena) وهى فضاءات فى أماكن مغلقة كما كان الوضع فى صالونات القرن السادس عشر فى ڤسارى Vasari، أو أخرى فى الهواء الطلق كما سنرى ذلك فى حديقة بوبولى Boboli، وقد تم تصميمها على فكرة -شكل للمسرح الدائرى أو على وضع الجمهور فى دائرة ينما يتم تجهيز المسرح يشبه "عجائب" الوسائط مثل السحب والظهورات التى تملأ حجم الفضاء المسرحى. وتدور العلاقة بين الصالة وخشبة المسرح من خلال تفاعل الأشكال التمثيلية (مثل الباليه) والتى تبحث عن علاقة مع الجمهور من خلال البعد المخالف للحياة اليومية (المجاز، والاحتفال)؛ ولكن أيضًا يحدث هذا فى انفصال المشهد وكأنه مكان للعجائب وللوهم.

وفى فلورنسا سنة ١٦٦٠ وبعرض La camerata de Bardi بدأت تُعرف الميلودراما، وهو العرض الموسيقى الغنائى، وبدأت النظرة لهذا النوع الذى سيصبح فيما بعد العرض "المهم"، والذى قياسًا به ستعرف المسارح (المبانى المسرحية) قيمتها. "المعلم العظيم" فى توسكانا هو البونتالينتى، والذى يعمل سينوغرافيًا ومعد الأجهزة ومعمارى أيضًا، حيث قام عام ١٥٨٥ بالتجهيز المسرحى لصالة ديلى أوفيتزى Sale degli Uffizi وبذلك حقق عالم مختلف، مطلق ومصطنع، من الخدع المسرحية والفنون الآلية؛ كان المبنى كلاسيكى، والمدرجات على شكل حرف U وكان للأمير مكان فى الوسط فى مواجهة خشبة المسرح؛ ولكنه كان مسرحًا مبهجًا ومليئًا بالمفاجئات ، مجهزًا لتنفيذ عجائب المشهد.

وفى تاريخ المسرح يتخذ مسرح فارنيزى فى بارما مكان الصدارة والأهمية، والذى أبدعه ج.ب. اليوتى G.B.Aleotti. فى ١٦١٨-١٦١٩ (وافتتح بعد ذلك بعشر سنوات). وكان إليوتى الذى بنى فى فيرارا Ferrara عام ١٦٠٦ مسرح الإينتربيدى Interpidi (والذى تحطم بعد ذلك بسبعين عامًا)، قد بنى مسرح فارنيزى فى صالة بيلوتا Pilotta. وهو مسرح يتميز بوجود مدرج على شكل U والذى إليه يتم النزول من خشبة المسرح يحيط به درجات مرتفعة عن مكان الأوركسترا؛ وهو مصمم على الطريقة الكلاسيكية "القديمة" ولكن تعريف الفضاء فى الداخل، غير محدد سوى من بعض المناطق الأخرى مثل مكان المشاهدة، ويرجع ذلك إلى الغلق الأفقى وذلك بواسطة لوچين موضوعين فوق الدرجات ثم يوجد فى الجزء العلوى من الحوائط إفرسكات محيطة بها من كل جانب (فقدت حاليًا) والتى كانت تمثل رسم اللوج، وهو رسم يمثل الجمهور وهو يشاهد العرض. وهو فراغ ضخم الابعاد، فإطار الخشبة فتحته اثنا عشر مترا، وخشبة المسرح مجهزة بالآلات من أعلى، لتغيير الستائر بسرعة، ومحاطة بإطار اثرى على جانبيه قوسا نصر .

ونقطة هامة أيضًا للعودة إليها تاريخيًا هو بناء المسارح المدفوع بملحقاتها والتى هى عبارة عن مخازن المشاهد أو بناء المسارح على أساس منطق المشروع (المقاول) بالنسبة للموقع ولعددالجمهور، وهى علاقة مختلفة بين المبانى والمشاهد والمشاهدين. وأول مسرح جمهورى (وذلك بعد محاولات جزئية مسبقة) فى إيطاليا، موجود فى ڤينتسيا، هو مسرح سان كاسيان S.Cassian والذى بنى سنة ١٦٣٧ (وكان موجودًا بالفعل منذ عام ١٥٨٠ كحجرة للكوميديين) وقد أجره

بنيدينو فرارى وأداره "لأسباب اجتماعية". والهيكل المسرحى عبارة عن مدرج ولوچات فى مستوى مرتفع. وفى ڤينتسيا أيضًا عام ١٦٣٩ بنى مسرح القديسيين يوحنا وبولس SS.Giovanni e Paolo، والذى ربما كان مصممًا على هيئة لوچات مثل مسرحى سان سالڤادور وسان موزى.

وقد بدأ فى إيطاليا بناء العديد من المبانى المسرحية بداية من القرن السابع عشر وتطور هذا يصل بنا إلى نموذج المسرح الباروكى: صالة على شكل حرف U أو طويلة، مساحة مشهد عميقة ومجهزة، فضاء غير محدد بحوائط ولكن ببعض المناطق الأخرى وصولاً إلى الصالة المصممة على هيئة ألواج .

وتوجد أيضًا مسارح بها مدرجات وبلكون (مثل مسرح ڤارينيزى Farnese مع وضع الإفرسك فى الاعتبار)، ومثل المسرح الذى بناه ج.ڤيجارانى لبلاط مودينا (١٦٤٩)، أو مسرح أوبيتزى Obizzi (١٦٦٠) أو مسرح لى أنترونانى gli Intronati فى سيينا (أحد المسارح المرممة والتى لها صالة مجهزة ببلكون بناها بيرونى عام ١٥٦٠، ورممها فونتانا عام ١٦٧٠ وذلك بتصميم على شكل U ثم أعيد تصميمها سنة ١٧٥٠ بواسطة بوزى S.Posi ثم ١٧٥٢ بواسطة جاللى بيبينا) ولكن النموذج السائد هو نموذج الألواج، والذى عرفه أ.كيندا A.Chenda فى مسرح صالة بولونيا Sala li Bologna (١٦٣٦)، وهناك نموذج الألواج المدرجة (بدأ مع سيجيتزى Sighizzi فى مسرح فورماليارى فى بولونيا، ١٦٤١) وتوجد حفرة للموسيقيين فى الفضاء المسرحى الموجود أمام خشبة المسرح (ف- تاكا Tacca فى مسرح Immoboli فى فلورنسا، ١٦٥١-١٦٥٧، ثم مسرح ألبيرجولا

Teatro della Pergola)، ثم أعيدت حفرة الأوركسترا المدرجة بواسطة فونتانا في مسرح توردنيونا Torolinona الجديد في روما ١٦٧١.

وتوجد أيضًا مسارح في جنوة (فالكوني، ١٦٥٦) في فانو (توريللي، ١٦٧٧)، في ڤينتسيا وميزارا، بولونيا وفلورنسا، بسيينا وروما... وتصميم المسارح على شكل حرف U وليس فقط ولكن أيضًا على شكل حدوة الحصان وشكل الجرس وعلى شكل القطع الهندسي الناقص، والمسارح أعمال معماريين أو معماريين سينوغرافيين، وغالبًا مايكون البناء بواسطة فرق أو مشاريع تتفاعل معًا.

وتاريخ بناء المسارح في إيطاليا تاريخ مترابط ومعقد يمتد بحيوية طيلة القرن الثامن عشر؛ ولكن الشيء الذي يهمنا أن نبرزه هو أنه في حوالي عام ١٦٤٠ تم تعريف المسرح الإيطالي بأنه فضاء من العلاقات، داخلي ومطلق، مكان يولد ويؤسس الشكل العقلي للمسرح. وهو شكل عقلي Forma mentis ليس إيطاليا بل أوروبي، ليس فقط بسبب الانتشار المهيمن ولكن أيضًا لأن ذلك الشكل قادر على أن يحتوي كل المسارح "المختلفة" في أوروبا.

في إنجلترا، وبدءًا من عام ١٥٧٦ بنيت مسارح جماهيرية وهي مسارح الثياتر Theater، مسرح الكورتان Curtain ومسرح فورتين Fortune ومسرح الجلوب Globe، ومسرح هوب Hope؛ وذلك بالإضافة إلى المسارح "الخاصة" مثل مسرح سان بولز St. Paul's، ومسرح بلاك فريرز Black friars ووايت فريرز Whitefrairs أو الصالة التي بناها انيجو جونز Inigo Jones عام ١٦٣٦.

والتصميم متعدد الزوايا، ولكن أيضًا مستطيل (مثل مسرح الفورتين Fortune أو مسرح الصالة). وفيما عدا المسارح "على الطراز الإيطالى" لاتوجد سينوغرافيا ذات منظور إيهامى. وحول استخدام هذه المساحات المسرحية (وحول جدلية مكان الخشبة) سنتحدث فى الفصل الثالث؛ ولكن هنا يهمنا التحدث عنها فقط من حيث صلتها بالمسرح الباروكى الأوروبى؛ والمرتبطة إذن بتلك الثقافة الإيحائية والتى منها ينحدر "المسرح الإيطالى" كنمط للمسرح . وهو مفهوم يتردد كثيرًا ، بدءًا من وصف الرحالة المعاصرين وذلك أن نموذج المسرح الشعبى على الطراز الإليزابيثى هو "على شكل المسرح الرومانى" (وهى ليست مشكلة "أصل" تاريخى ولكنها مشكلة ضمير ثقافى) وهو "اسطوانة" المسرح الذى به أكثر من لوج مخصص للمتفرجين وواجهة المسرح خلف الممثلين معمارية، ذات مستويين مزخرفين. والمسرح الشعبى الإليزابيثى فى الواقع مكون من مبنيين معماريين مستقلين، متجاورين ولكن غير متحدين؛ صالة المسرح المغطاة للمتفرجين على الطراز القديم؛ "وبيت" المشهد، بغطائها وكأنه شكل مسطح موضوع بداخل صالة المسرح وموضوع فوق قوس دائرة. وبين صالة المسرح واللوج وواجهة الخشبة المعمارية فإن فضاء المسرح على الطراز الإليزابيثى ليس غريبًا على الثقافة المسرحية لعصر النهضة ولديه تعريفه "الكلاسيكى"؛ أصبح الوضع هو المختلف سواء فى داخل المبنى أو من حيث عدم التوحيد بين الشكل وفضاء المسرح والمشهد، لذلك يكون استخدام الفضاء أيضًا مختلف وليس فقط المشاهد ونظام العلاقات الذى يدعم منطقة العمل للممثلين.

والوضع فى إسبانيا لا يختلف كثيرًا، حيث افتتح أول مسرح جماهيرى فى مدريد عام ١٥٧٩، وتلاه آخر فى عام ١٥٨٣ وهما مسرحى كورال دى لاكروز Corral de la Cruz وكورال ديل برينشيبى Corral del Principe ، والكورال أيضًا، يتأسس على عادات وطرق محددة ولكن له هيئة فضائية معينة بعناصر لا تتعارض مع تركيبة المسرح الإيطالى؛ فهو فضاء مستطيل ينتهى بخشبة المسرح وبه رواق يدور حول الحوائط وفى نهاية خشبة المسرح يوجد حائط به باب ويوجد دور علوى، وكل منهما يستخدم كأماكن خاصة بالمشهد. وتوجد فى إسبانيا صالات "على الطريقة الإيطالية"، مثل مسرح البوين ريتيرو Buen Ritiro والذى بناه كوزيمو لوتى عام ١٦٣٢.

والتصميم الفيتروفيانى معترف به فى سكولرج بأمستردام Schoulurg عام ١٦٣٨. فالقاعة على شكل نصف بيضاوى بها خشبة مسرح عريضة تقع فى الجزء البيضاوى؛ وحولها تمتد مجموعة من الألواح وعلى خشبة المسرح نجد أن الواجهة مصنوعة بشكل معمارى وبها ثلاثة أبواب، الباب الأوسط منها مرتفع على هيئة برج، وهناك لوحات مرسومة خلف الأبواب تشير إلى مكان الحدث.

تلك الإشارات والمؤسسة على الانتشار الأوروبى للنهضة، ترغب فى الحدث على التفكير أن الفضاء المسرحى قد نشأ على أساس الثقافة المشتركة التى تميزت فى خلال قرن من الزمان، القرن السادس عشر؛ والثقافات المسرحية أيضًا، مثل تلك الإنجليزية والإسبانية والهولندية (ثقافة البلدان المنخفضة) ، لديها فى الفترة بين القرنين السادس عشر والسابع عشر فضاء مسرحى لايعوق

التأكيد الثقافى للمسرح الإيطالى، والجولات الأوروبية لممثلى القرن السابع عشر (ولمصممى السينوغرافيا) تؤكد تشابه جذرى بين الفضاء المسرحى فى أوروبا، وذلك بغض النظر عن الاختلافات الواضحة.

وفى فرنسا نجد أن العلاقات مع إيطاليا تتخذ شكلاً أكثر مباشرة وأكثر تحديدًا، فالفضاء المسرحى فى فرنسا عرف بصالات ضيقة وطويلة، وأحيانا تكون لها ممر جانبى (مثل مسارح Théâtre du Marais, Hotel de Bourgogne والـPalais cardinal)؛ والمشهد- وكما يتضح ذلك من مذكرات لورون مالو Laurent Mahelot، والتى كتبها فى الفترة بين ١٦٣٣و ١٦٧٨- بالرغم من معرفته للتأثير الإيطالى مازال من ناحية التركيب مشهدًا متزامنًا. وفى الفضاءات المسرحية من هذا النوع يعمل ليس فقط ممثلو كورنيى أو راسين Corneille, Racine ولكن أيضًا ممثلو موليير Moliere والكوميديون الإيطاليون المستقرون فى باريس، وهذا يعد واقعًا منتشرًا فى عدة مدن فرنسية. فقط فى منتصف القرن السابع عشر سيبدأ المكان المسرحى فى فرض نفسه بالمعنى الحديث، ستشكل الصلة مع إيطاليا عضوية تطور فى القرن الثامن عشر النموذج الفرنسى للمسرح على الطريقة الإيطالية (وأهم معطى هو الاتجاه نحو توسيع حجم الصالة وخشبة المسرح وتقسيم القاعة- كما سنرى).

وفى عام ١٦٤١ عمل ريشيليو Richellieu على بناء المسرح الذى سيطلق عليه اسم Palais Cardinal على نمط المسرح الرياضى الإيطالى، وهو المسرح المناسب للحفلات والعروض الضخمة- وهو القرن الذى عمل فيه فى فرنسا ليس فقط

ممثلو الكوميديا ديل آرتى ولكن أيضًا بيرنينى وتوريللى؛ ففى عام ١٦٤٥وضع توريللى Torelli أساسًا للآلية المسرحية فى مسرح Petit Bourbon، وبنى ج ڤيجارانى G Vigarani (١٦٦٠-١٦٦٢) صالة الآلات الشهيرة فى تويلرى Tuilliries، وذلك بخشبة مسرح عميقة ودرجات على شكل نصف دائرة، وصالة ضيقة وطويلة والتى سرعات ما أهملت بسبب ضخماتها الزائدة وسوء الرؤية فيها. وفى عام ١٦٧٣ بنى كارلو ڤيجارينى مسرح Palais Royale بتصميم على شكل حرف U المفتوح .

وكما هو واضح ، فلكى نتحدث عن انتشار المسرح على الطريقة الإيطالية فى القرنين السابع عشر والثامن عشر يلزم التحدث عن الانتشار المادى لممثلى المسرح الإيطالى.

٤- نظريات الفضاء المسرحى وممارسات السينوغرافيا

يبدو أن تاريخ الفضاء المسرحى يجب أن يكون تاريخ المبانى والعروض ، ومصممى السينوغرافيا. ولكن يمكن أن نقوم (وقد قمنا بذلك بالفعل) بتفصيل الشكل، كما يمكننا أيضًا أن نقوم بسرد تاريخ الممثلين وتاريخ التمثيل، ويمكننا أيضًا التفكير فى تاريخ مادى للفضاء المسرحى (فضاء المشهد) تاريخ الأشخاص وطرق تحقيقه .

إن بناء مبنى مسرحى لا يعرف بتخطيط فنان، فهو يمكن أن يكون مجرد مقاولة بسيطة، علاقة مباشرة بين متعهد ومعمارى؛ ومن المحتمل أن يكون هذا

ما حدث فى النصف الثانى من القرن السادس عشر فى حالة مسرح سابيونيتا Sabbioneta أو فى القرن السابع عشر فى مسرح الكاردنيال اوتوبونى Ottoboni فى روما؛ وبطرق مختلفة، فى حالة مسرح الفورتونا Fortuna الذى بناه توريللى فى فانو، والمقاولة الخاصة أو مقاولة البلاط، وسلطة المسئول عن البناء، تحدد العلاقة بين تخطيط المشروع وطريقة تنفيذه حيث تظهر الوساطة بين الإمكانات الخاصة بالإمداد والتجهيز والإمكانات الاقتصادية الخاصة بالقيادة وبالزمن ، ولكن غالبًا تكون العلاقة أكثر تعقيدًا؛ إنه توجد عملية تقود إلى تأسيس مقاولة تمثل طلبات ومتطلبات، توجد تفضيلات محددة يجب احترامها ؛وكانت توجد مسابقات يتقدم إليها أكثر من مهندس معمارى بمشاريعهم؛ ولجنة تقرر على أساس دوافع مختلفة (وهذا حدث كثيرًا ، على سبيل المثال فى مسرح فينيشى Fenice، ومشاريع أ سيلفا A.Selva، وف موريللى F.Noreui وج. بيستوكى G.Pistocchi)، والمشاريع يمكن أن تكون (وغالبًا ماتكون) معدلة، أحيانًا بتدخلات سابقة أو لاحقة لمهندس معمارى آخر، وتخطيط المشروع لايتعلق فقط بشكل المسرح، كما كان يقال، بالجانب (الشكلى والمادى)؛ فقد كان المهندس المعمارى المسرحى مخترع وتقنى، يجيب على مقاولة متعددة الأغراض، ويحقق ذلك عن طريق منفذين.

وفى بداية لمسرح على الطريقة الإيطالية كان المهندسون المعماريون متخصصون فى المعدات فى السينوغرافيا ؛ واستمرت هذه الصلة طويلاً . فالمصطلح " معمارى مسرحى " (انظر الكلمة فى موسوعة العروض Enciclopedia dello Spettacolo لبوفو ليدو E. Paroledo) كان يشير لمدة

طويلة ، حتى فى منتصف القرن الثامن عشر ، " السينوغرافى أو الأفضل أن نقول مصمم المشاهد وفقط فى نهاية القرن الثامن عشر وُجد تعريف " مخترع المشاهد " ثم فى منتصف القرن التاسع عشر " السينوغرافى " . ولكن العقود الخاصة ببناء المسارح ليست موضوع تأريخى متشابه ؛ فهى عبارة عن أعمال علماء ومعماريين ، أعمال هندسية وسينوغرافية ، بعضها تخصص جزء منه للمسرح والبعض الآخر مخصصة للمسرح ، بدءاً من الأعمال النقدية لڤيتروڤيو Vitruvio إلى سيرليو Serlio ومن ساباتينى Sabbatini إلى فورتنبخ Furttenbach ، ومن فيلاندر Philonder إلى ديبرويل Dubreil ولكنه موضوع يحتوى أيضاً ملامح عن المنظور مثل عمل متخصص الرياضيات ج. بوربون ديل مونتى G. Bourbon del Monte عام ١٦٦٠ ، أو مقالات لرسامين مثل تلك الخاصة بترويلى Troili عام ١٦٧٢ أوديل بوتزو del Pozzo عام ١٦٩٣ . وهناك أيضاً أبحاث متخصصة عن المسرح (أبحاث ساباتينى ١٦٣٧ ، أو كارينى موتا Carini Motta ١٦٧٦) ثم أبحاث فرديناندو بيبينا Ferdinando Bibiena ١٧١١ ، ١٧٣٢ ، أو مشروع مسرح لأرنالدى Arnaldi عام ١٧٦٢ أو وصف الأورسينى ١٧٨٥ ، ولكن چيفارا Juvarra المعمارى السينوغرافى كتب ، ولكن ليس عن المسرح، وميليزيا Milizia ، الذى لم يبن شئ كتب عن المسرح (كانت الطبعة الأخيرة سنة ١٧٩٤) وهناك مواد متعلقة بالمسارح المبنية ، ولكن هناك أيضاً إشارات ملموسة فى كتاب الجاروتى Algarotti والتى لا تخص المعمار المسرحى ، وتوجد وثائق " ختامية " مثل تلك الخاصة بپات Patte أو بلاندريانى ، وتوجد أيضاً كتابات " موجهة " مثل تلك الخاصة بـ "ب . جونزاجا B. Gonzaga وكانوبى Canoppi ؛ وكتابات " تاريخية " مثل تلك التى لفيراريو Ferrario أو

مجموعة من تصميمات المسارح مثل مجموعات ديومون Dumant والقائمة طويلة جدًا، لكن هناك تأمل حول الفضاء المسرحى مصدره ليس فقط المتخصصين ولا ينبع فقط من داخل المسرح ، ولا يتم سوى من خلال كتابات منظمة مثل الأبحاث. والاأبحاث لاتدور فقط حول شكل المسرح ولكن أيضًا حول التاريخ والتقنيات للمبنى وللمنظور الهندسى؛ إنه تأمل نشط "شكلى ومادى"، يصل بين أكثر من مستوى تنافسى متنوع.

وهكذا، ونظرًا لأن السينوغرافى قد استبدل كثيرًا بالمعمارى، يقدم نفسه أخيرًا بشكل أكثر استقلالاً. إنه مخترع فضاء المشهد، ولكن عمله لايمكن إنجازه دون وجود معاونين وعمالة والأمر لايتعلق فقط بالعمال ولكن أيضًا بعامل الماكينات (التقنى) و برسام المشاهد (وغالبًا مايكونوا بعد ذلك فى نفس شهرة السينوغرافى)، ثم بعد ذلك أيضًا يأتى دور عمال الديكور، والمذهبين، وصناع الورق المقوى والجير وعمال الإضاءة وهكذا ... وصولاً إلى المتخصصين فى الأزياء . وفى عام ١٧٧١ هناك "حديث" لليوناردو بارينى حول الأزياء المسرحية. إذن فالفضاء المسرحى يتطلب مجموعة عمل، فرق عمل، ويطلبها دائمًا بتوحده فى ذخيرة نموذجية تحدث وتتفاعل فى أماكن التمثيل.

وهذا أيضًا ملمح أساسى لاستقرار نموذج "المسرح على الطريقة الإيطالية" فالمعماريين والمخترعين (ومعهم صناع الآلات والرسامين إلخ) كانت لديهم- وخاصة مع تأكيد المسارح العامة- تقلبات عظيمة ولابد أن ماكان يدعم تنقلاتهم المتكررة هو إمكانية العثور على تركيبات أو بنية أساسية مسرحية متشابهة أو

مختلفة؛ ومن الطبيعى أن المشاريع كانت تميل إلى الانتباه للمتطلبات التقنية المطابقة للمواصفات، وهكذا كون أيضًا المعمارين والسينوغرافيون (مثل الممثلين) وسط تنظيمه هو أساس الوحدة الجوهرية لشكل "المسرح الإيطالى" وذلك بعيدًا عن الاختلافات فى الأسلوب وفى الثقافة، (تلك الدراسة اقترحها م.ڤيالى فيريرو M.Viale Ferrero، فى كتابه النقدى المكون من خمسة أجزاء فى تاريخ الأوبرا الإيطالية، E.D.T، تورنيو، ١٩٨٨، والذى يتضمن أيضًا تنقلات "عائلات" السينوغرافيا).

ويلزم أن نبدأ بذكر برنينى Berinini والحالة "العالية" للثقافة الرومانية، والذى كان من السهل فى بلاطها أن نجد الممثلين يترددون عليه من أماكن كثيرة. والتوريللى Torelli(١٦٠٨-١٦٧٨) كان يعرف كيف يقوم بالدعاية الجيدة لنفسه "كساحر كبير" وعن "سر" "العجلة الكبيرة" (الآلة الرافعة المركزية لنقل المشهد فوريًا)، منظمًا دعاية مطبوعة لمشاهده، وذهب توريللى إلى ڤينتسيا عام ١٦٤١، وباريس عام ١٦٤٥ وفانو عام ١٦٦١(وهناك صمم مسرح الفورتونا Teatro .(della Fortuna

إن الأسرة العريقة القادمة من ڤينتسيا لماورو عملت للمسارح العامة فى ڤينتسيا؛ ولكن فرانشيسكو كان فى موناكو (كمساعد لسانتورينى) فى عام ١٦٦٢ ومع جاسبارى فى تورينو عام ١٦٧٣،وكان بيترو ودومينيكو فى تورينو عام ١٦٨٨-١٦٨٩، ودومنيكو فى بياتشينزا عام ١٦٦٩ ومع جاسبارى Gaspare وبيترو Pietro فى بارما عام ١٦٩٠. وفى ميلانو نجد جيرو لامو عام ١٦٩٢ روموالدو

Romualdo عـام ١٦٩٨، وذهب دومـينيكو وجـارسـبـارى إلى مـونـاكو عـام ١٦٨٦، واليساندرو عام ١٦٩٨، وذهب إلى روما، تورينو، فينتسيا، دريسدا.

وعـــمـل چوفـــانى بورنـاتشـــينـى Giovanni Burnacini (١٦١٠-١٦٥٥) فى فينتسيا، وبدءًا من عام ١٦٥١ فى النمسا، وهناك اخترع مشاهد ساحرة ونفذها الابن (لودوفيكو أنطونيو) (١٦٣٦-١٧٠٧)، جـاسـبـارى فـيـجـارانى Gaspare Vigarani (١٥٩٨-١٦٦١) عمل فى إيميليا ومانتوفا ومنذ عام ١٦٥٩فى باريس (حيث بنى صالة الآلات La Salle des machines)؛ وفى باريس عمل ابن كارلو، والذى صنع المشاهد لموليير-لولى. وفرانشيسكو سانتورى ذهب بعد فينتسيا إلى موناكو عام ١٦٦٢، وعمل الكندا Chende فى إيميليا.

السـلالة الأخـرى الطويلة هى سـلالة جـالى بيـبـينا Galli Bibena. وضع فـرديناندو منظور الزاوية سنة ١٦٨٧ فى بياتشـينـزا وفى عـام ١٦٩٠ ذهـب إلى بارما (مع جاسبارى وبيترو ماورو). وذهب مع أخيه فرانشيسكو عام ١٦٩٩ إلى تورينو (فـقط للمشـاريع التى ترك تنفيذها لبـيـترواباتى) ثم ذهب إلى كـابرى ، مودينا، ريچو ، ميلانو ، لودى ، مانتوفا، تورينو ، فينتسيا، چينوفا، روما، نابولى: عام ١٧٠٨ ذهب إلى بارشلونا ومنذ عام ١٧١١ انتقل إلى فيينا . وفى فيينا مع فرانشيسكو فرديناندو نجد أثناء چوزيبى: إليساندرو، أنطونيو، چوزيبى مع الابن كـارلو انيـاتزو يعـمل فـى بيـروث Bayreuth ومع الابن فـرديناندو أنطونيـو فى درسيدا ، وعمل أليساندرو مع أخيه چوفانى ماريا فى مانهيم وعمل چوزيبى وكارلوانياتزو فى برلين. وبالاضافة إلى ذلك: كارلو انيازو عمل من أجل البلاط

فى لورينا أسبانيا، السويد وروسيا ثم لعائلة الباربونى فى نابولى، بعد چوڤانى ماريا؛ وعمل چوڤانى كارلو ابن فرانشيسكو فى البرتغال. وعمل چوزيبى للمسارح العامة فى تورينو وبولونيا وڤينتسيا؛ وبنى فرانشيسكو الفيلهرمونيكا فى ڤيرونا، وبنى انطونيو الكومونالى فى بولونيا، والشينتيفيكو (المبنى العلمى) فى مانتوڤا، ومسرح الكاڤاليرى فى باڤيا.

والجاليارى أيضًا "أسرة"، وذلك مع الأخوة برناردينو (١٧٠٤-١٧٩٤)، وفابريتذيو (١٦٧٦-١٧٣٦) ومع ابناء الأخير چوڤانى وچوزبينو.

واسماء السينوغرافيين تكون - كما هو واضح - قائمة أطول بكثير ؛ وهذا المؤشر يجب أن يكون كافيًا ليظهر أسس انتشار المشهد على الطريقة الإيطالية والجولات الضخمة - فى الفترة بين القرنين السابع عشر والثامن عشر - للفنانين وللنماذج ، أى للمتطلبات المشتركة للفضاء المسرحى . إن استقرار الذخيرة والإدارة، المسرحية من قبل - ليس فقط مقاولى المهنة- ولكن أيضًا من قبل وجود المؤسسات، يثبت النماذج السينوغرافية ويطور مخازن المشاهد والسينوغرافيين.

وبالفعل ارتبطت عائلة جاليارى بوضوح بميلانو وتورينو، مثلما ارتبطت عائلة الديجينى بنابولى؛ وفى القرن التاسع عشر ارتبط السينوغرافى أكثر بالمسرح وأصبح عمله هو تصميم المشاهد "لأول مرة" ثم تؤخذ هذه المشاهد وينفذها آخرون فى عروض المسارح المختلفة ، وجوهر استقلالية فن السينوغرافيا أعلنه بحسم بييرو جونزاجا فى بداية القرن التاسع عشر؛ وفى منتصف القرن سيصبح

المؤلف هو المتدخل بإشارات عن شكل ومعنى السينوغرافيا، وذلك كما يتضح من الأمثلة "العالمية" والمختلفة فى مواضعها فى المشهد لفاجنر ولفيردى.

وللمهندس المعمارى دور أكثر تعقيدًا من مجرد دوره فى بناء المسرح المعروف به، وهكذا على سبيل المثال نجد أن كوزيمومورياللى ليس فقط هو صاحب المشروع ولكنه أيضًا بنى مسرح إيمولا (والذى يعجب التنويريون بتصميمه على شكل القطع الناقص ، وأيضًا لأن خشبة المسرح تتكامل كوحدة بنائية معه).

وقد تدخل موريللى عام ١٧٦٩-١٧٧١ فى مسرح ماتشيرتا؛ وعام ١٧٧٣-١٧٧٥ بنى مسرح لافينيتشى فى أوزيمو، وفى عام ١٧٧٣-١٧٧٤ مسرح فورلى، وعام ١٧٧٩-١٧٨٢ مسرح إيمولا، وعام ١٧٧٠ قدم مشاريع لمسرح نوفارا، وفى عام ١٧٨٠ قدم تصميمات لمسرح الأكويلا فى فيرمو، وعام ١٧٨٥ كان مستشار المسرح فيرتشيللى؛ وعام ١٧٩٠ اشترك فى مسابقة لمسرح لافينيتشى فى فينتسيا، وتدخل فى بناء التوردينونا Tordinona فى روما، وتعاون مع أنطونيو فوسكينى فى بناء مسرح بلدية فيرارا؛ وعام ١٧٩٢، وبالاشتراك مع ف.م.تشارافونى بنى مسرح الكونكورديا فى چيسى وفى عام ١٧٩٣ مع فيليتشى چورچى صمم المشروع الذى لم ينفذ لواجهة مسرح التوردينونا.

عنصر آخر يجب وضعه فى الحسبان هو مكان الانتظار، المتخيل المتعلق بفضاء المسرح وبفضاء المشهد، وأيضًا كيفية بنائه وانتشاره فى المسارح الموجودة وفى المشاهد وخاصة لكونها معروفة من خلال نشر التصميمات والمشروعات، المطبوعات والسينوغرافيا.

فلقد قام المعماريون والرسامون منذ القرن السادس عشر بجمع كتب التصميمات والمشاريع التى كونت ثراء "ورش العمل" (مثل تلك الخاصة بعائلة سانجاللو، أو تقارير بيروتزى- سيرليو)؛ والأمر واضح ، لتعريف علم نماذج المسرح والمشاهد ، قام سيرليو بطباعة كتبه بصور للمسرح وللمشاهد الثلاثة. ولكن فى القرن السابع عشر بالفعل بدأ طباعة المشاهد، وكان لهذا وظيفته فى مسارح البلاط والمسارح الأكاديمية، لأنها كانت رغبة المتعهد للاحتفال بالحدث، ولكن كان هذا شىء يسبب الخسارة فى المسارح العامة حيث كان يشكل بالنسبة لها مصروفات أكثر ويعوق استخدام المشاهد نفسها فى أكثر من عمل مسرحى.

ولكن اشتهر توريللى بطباعة المشاهد فى أول القرن السابع عشر؛ وهكذا فعل جوزيبى بيبيانا فى القرن الثامن عشر، وذلك بنشره ستة أجزاء جمع فيها مجموعة من الرسومات المعمارية والمنظورات الهندسية. وفى بداية القرن التاسع عشر تضاعفت المنشورات الخاصة بالمشاهد (نذكر أن السينوغرافى كان يخترع المشاهد فقط للعرض الأول)؛ وفى ميلانو قامت دار النشر سوزوينو بنشر "أهم الأحداث التذكارية على" مسرح لاسكالا عام ١٨١٦، فى ملفات، وفى الفترة بين ١٨٢٠ , ١٨٣٠ طبع ووزع النحات ستوكى المشاهد المسرحية المصنوعة فى ميلانو بأسعار "مخفضة".

وبالوعى بتلك التركيبة التاريخية وببعدها المادى أيضًا سنعرض باختصار الطرق التى بها نظم الفضاء المشهدى. فصالة القرن السادس عشر والمصممة

على شكل U والصالة المدرجة، تواجه خشبة مسرح موضوع عليها المشهد بصفين من الستار على الجانبين وخلفية مبنية و/أو مرسومة. والتأمل والممارسة مركزة فى المنظور، وتغيير المشهد ويمكن مناقشتها بالرجوع إلى التصميم الفيروفيانى للمشاهد المحيطة وللمشهد الدوكتيليس Ductilis بالستار المجرور وذلك مع اليوتى وچونز ، أوفيلندر وديوبرويل. والصالة على الطراز الباروكى مدرجة، بها ألواچ والبلكون والتى كانت دائمًا فى "تزايد" (وحدث ذلك بشكل منتظم خاصة منذ النصف الثانى من القرن السابع عشر).

وتعد مسارح ڤينتسيا مؤشر يمكن العودة إليه ونموذجه هو مسرح جريمانى فى سان چوڤانى كريزوستمو، والذى افتتح عام ١٦٧٨ بمشهد لجاسبارى، بيتروودمنيكو ماورو. ويذكرنا البرنينى بأجهزته أو "بمسرحه داخل المسرح" ،بالتركيب والخيال الموحى والذى ظهر فى ذلك القرن. إن التغيير والمفاجأة يتم البحث عنهما من خلال تضاعف عدد الستار المسرحى، والمؤثرات ؛ فالتوريللى لم يخترع فقط "العجلة الضخمة" ، المحرك المركزى، ولكنه جرب الـ"منظار المعظم " المركزى والذى من خلال فتحه فى عمق المنظور يعيد فتح منظور بعيد المدى، واستخدم أيضًا "المشهد المسقوف".

وفى منتصف القرن السابع عشر استخدمت الستائر المسطحة الجانبية، والسينوغرافيا على الطراز الباروكى تفضل وتميل نحو فى الجانب المعمارى؛ وذلك لأنه بسبب تضاعف عدد الستائر تصبح الخشبة عميقة، وتكون المشاهد

مبنية على خشبة المسرح نفسها وتمثل منظور ممتد إلى مالانهاية، والتغيير يتم عن طريق ستائر مسطحة تتحرك على عربات يدوية ومجرى ولتحريك الآلات توجد الحبال الغليظة و الجاذبات والأوزان المضادة، والمساحات الجانبية وذلك لفضاء يستخدم بأكمله بدءًا من خشبة المسرح (مكان العرض) إلى السقف. وهنا نجد فريق عمل يتضمن مبدع المشاهد، ومنفذ (واحد أو أكثر) الرسومات، مهندس أو أكثر، وخبير آلات أو أكثر، وعمالة وحرفيون. والسينوغرافيا تتحدد ليس كوظيفة مساعدة للدراما ولكن يصل بها الأمر لتبنى عملاً دراميًا حقيقيًا خاصًا بها، وذلك ارتباطًا بثقافة الزمن وبالعروض التى تتطلب مفاجأة، حركة، و"مؤثرات".

ومع حلول القرن الثامن عشر نظمت السينوغرافيا على أساس منطق النظام الانتاجى؛ تم تبسيط المشاهد و"المؤثرات" وانخفض العدد؛ وتحددت نماذج متكررة، وتحدد الفريق القائم على المشروع والمنفذين المختصين بإعداد المشاهد. تبعًا "للرؤية من خلال الزواية" لفرديناند وبيبينا، فالفضاء المخلوق بالصورة السينوغرافية لم يعد يغلق فى عالم "الداخلى والمطلق" للصالة المسرحية، ولكنه اتسع متجهًا للخارج (ولهذا السبب أيضًا أصبحت الصالة ومعها المشهد كمجالين متلازمين ولكن ليسا متحدين). يتم التجريب فى مبانى الصالة ويحرك إطار المشهد. بنيت الورش للسينوغرافيا حيث يبدأ الإعداد للمشاهد، وزاد عدد المجلات المتخصصة، وتطور "السقف" للمشاهد الفنية، وتحركات الستائر بأثقال مضادة فى أسفل خشبة المسرح. وفى القرن التاسع عشر تسبب استخدام الستار بين الفصول فى جعل التغيير الفورى للمشاهد أقل أهمية، وتطورت التقنيات والفضاءات لتقلل

زمن الإعداد للمشاهد فوق خشبة المسرح بين فصل وآخر، والمشاهد الأساسية أصبحت "مشاهد – إطار"، قللت استخدام الكواليس وزاد عدد الخلفيات، وتأكد وجود المشاهد "ذات الحواجز"، ليست بكواليس، ولكن بثلاثة حوائط محمولة . وأصبح "السقف" أكثر إعدادًا وأصبح بالإمكان تطويره حتى يحتوى مشهد مجهز لمبنى) بالفعل ليحل محل المشهد ولتغييره، أما الإضاءة بالجاز ثم بالكهرباء فقد غيرت العلاقة بين المشهد والصالة، وطرق تقديم العرض؛ والآن الأضواء والنجفة المركزية، مثل الستار والبلكون؛ أصبحت نموذجًا للمسرح على الطريقة الإيطالية.

والمنظمة "الصناعية" التى حاولنا أن نشير إليها اسياسة فى الهيمنة الثقافية للمسرح على الطريقة الإيطالية. وبعيدًا عن الصور الشعرية والأساليب، فإن طريقة عمل المسرح جوهرية فى طريقة وجود المسرح على الطريقة الإيطالية؛ وتؤسس نموذجًا للفضاء المسرحى وللمشهد المثالى.

٥- قاعدة وانتصار النموذج

إن المبانى المسرحية هى مبان مؤسسة فى الماضى (فالعروض موجودة ومعها وأفكار وثقافة المسرح) لتكون فى المستقبل العروض الممكنة؛ فهى صنعت لتستمر، لتقاوم الزمن. والشىء الذى يصدمنا أكثر إذا نظرنا لتاريخ المسارح فى أوروبا فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر هو كم المسارح التى تم تدميرها كلية أو جزئيًا ليعاد بناؤها.

لقد ذكرنا بالفعل أن الحريق ينتمى عضويًا للعمر الافتراضى للمسارح (الثمن العظيم الذى دفع مقابل رؤية الأدوات الخشبية والاستعداد لتغيير الديكور حيث إن كل هذا مصدر خطر). ولكن الحرائق لاتكفى لتفسر إعادة البناء؛ يجب الاعتراف أيضًا بضرورة- رغبة فى الحصول على أماكن مسرحية تناسب أكثر فكرة المسرح، وأن يتم عرض العمل الدال فى البناء وافتتاح المسارح باستمرار. إن تقديم العروض هو من وجهة نظر الحضارة - بناء المسارح أيضًا .

ويكتب ستيفانو ارتيياجا لإيطاليا (سأذكر جزء من الطبعة الثانية من ثورات المسرح الموسيقى ..، فينتسيا، ١٧٨٥، صـ٣٢١):

"فى كل مدينة صغيرة، وفى كل قرية صغيرة، يوجد مسرح. إما فى دولة البابا فقط يوجد أكثر من أربعين مسرحًا ...؛ وفى عام ١٨٧٢ يحصى روزمينى ٩٤٠ مسرحًا فى ٦٩٩ مقاطعة، ومسرح الشويرج فى امستردام، بنى عام ١٦٣٨ ثم أعيد بناؤه عام ١٦٦٤ ومرة أخرى عام ١٧٧٤؛ وأوبرا فيينا التى بنيت عام ١٦٦٧ اعيد بناؤها عام ١٧٠٤ ثم مرة أخرى عام ١٧٤٧؛ والدريرى لين، الذى بناه س رين C.Wren عام ١٧٦٧ اعاد بناؤه الأخوة آدامز Adams عام ١٧٧٥. إنها مجرد أمثلة لإجراء عادى ومنتشر فى ذلك الوقت. وفى باريس، أثناء الثورة تضاعف عدد المسارح، فلقد خفضها نابليون إلى ثمانية- ثم أصبحت حوالى عشرين فى منتصف القرن التاسع عشر".

وفى عام ١٨٧٢ فى فرنسا كان يوجد ثلثمائة وثمانية وأربعون مسرحًا لشعب يبلغ عدده ستة وثلاثون مليونًا تقريبًا، وفى ألمانيا لحوالى واحد وأربعين مليونًا

من السكان، كان هناك مائة وأربعة وتسعون مسرحًا، وهناك أيضًا المسارح الكبيرة فى قصور أوروبا الوسطى (فبالإضافة إلى النمسا، وللمسارح الروسية والبولندية والاسكندنافية، كان هناك مسرح برلين- أكبر المسارح. والذى يعود لعام ١٧٤١- ومسارح ديروث، منهيم، دريسدا)؛ ومسرح موناكو (بناه ف.دوكوفيينى) ومسارح ليون، ميتزومونبيليه، والمسرح الأثرى فى بوردو (١٧٧٣-١٧٨٠، لفيكتورلويس، الذى بنى لوتياتر فرنسيه Le Théâtre Français عام ١٧٨٧ فى باريس ثم مسرح المنوعات Théâtre des Variétés عام ١٧٩٠ ثم مسرح الفنون Théâtre des Arts عام ١٧٩٢). وكثيرًا ماتجد معماريين إيطاليين أو معماريين يدرسون المسرح الإيطالى مثل سوفلو الذى درس مسرح ليون عام ١٧٥٣.

وتعد مطبوعات Paralléle des Plans des Plus belles salles de spectales d'Italie et de Frane, G.P.Martin Dumo (بين ١٧٦٠و١٧٧٧) غاية فى الأهمية (واعاد طباعتها حاليًا فى نيويورك ب.بلوم B.Blom فى عام ١٩٦٨).

والإلحاح على بناء المسارح أصبح أكثر تقنية وأكثر إيديولوچية؛ أصبح الأهتمام أكبر بمشكلات الصوت فى مسرح تنازلت فيه العروض التى تعتمد على الآلات والابهار (على الأقل من حيث القيم) عن دورها للعروض التى تعتمد على العواطف، والممثلين والمطربين؛ وهكذا احتفل الفضاء المسرحى بوظيفته الاجتماعية الخاصة بأن اتسع الفضاء الخاص بالخدمات، بالدرجات، بالصالة والردهات.تضمنت أفكار المشاريع فضاءات مسرحية لمجتمعات مختلفة وأصبح أكثر شيوعًا النقد ضد وضع مكان خشبة المسرح رغبة فى عودة إلى فضاء تخيلى للجمهور كما فى المسرح اليونانى.

ومن هذا المنطلق يعترف التأريخ بوجود تقليد للنموذج الأصلى فى مسرح توردينونا فى روما ، والذى اعتنى به كارلو فونتانا عام ١٦٧١ تقريبًا؛ وفى هذا المسرح نجد التصميم بيضاوى يحتوى بداخله على فضاء المشهد فتكون له وظيفة غير تقنية (لاتجيب على مشكلات الرؤية والسمع) ولكنها وظيفة ايديولوچية، كشكل يجعل الفضاء المسرحى مطلقًا؛ مسرح يمجد فى "الخلفية" التى تفتح على الرؤية الواقعية للتفيرى Tevere.

وهو نوع من التوتر التخطيطى تليه تحسينات وظيفية بفضل G.Theodoli فى مسرح أرچنتينا فى روما عام ١٧٣٢، والذى اسسه على محيط الصالة الذى يلمس واجهة الخشبة ولكنه يفتح من الوسط على هيئة حدوة الحصان؛ وهو مسرح متسع، به ستة انظمة للبلكون، وقناة محفورة أسفل قاعة المسرح ومليئة بالمياه ونفذت بهذه الطريقة لتجنب عيوب السمع .

ومسرح سان كارلو الأول فى ميلانو والذى بناه چوڤانى ميدرانو عام ١٧٣٧، يرتكز على دائرة (أو الأفضل أن نقول إن التصميم "على شكل مضرب كرة" ذو اتساع غير عادى)؛ والشكل الدائرى يستدعى أيضًا مسرح القصر فى كازتا مسرح غير مألوف بناه عام١٧٥١-١٧٥٨ لويچى ڤاڤيتللى والذى كان سباقًا بالحلول التى انتشرت بعد ذلك فى فرنسا وألمانيا، وذلك بالعشرة أعمدة الضخمة التى تحيط "بطريقة كلاسيكية" بالبلكون غير المقسم. وفريد من نوعه أيضًا مسرح الفرسان المتحدين Cavalieri Associati فى إيمولا، بناه كوزيمو

موريللى عام ١٧٨٠ (دمره حريق عام ١٧٩٢ ولم يعاد بناؤه)؛ فهو يتخطى التراث المعتاد تابعًا النماذج الفرنسية؛ وبصفة خاصة تلك التى لشارل-نيكولا كوشينى، التى انتشرت عام ١٧٦٥ (كان كوشين مرتبطًا بسوفلو، الذى صمم مسرح ليون عام ١٧٥٣، وكان قريبًا من مشاريع "الثورية" لليدو Ladoux)؛ وكان مسرح إيمولا ذا سطح بيضاوى، دون إطار معمارى للمشهد، وبه خشبة مسرح مقسمة إلى ثلاثة مناطق، احدهما وسطى، أكثرهم إعدداً، وجانبان أكثر بساطة. والموريللى نفسه يشير إلى المعنى "التنويرى" للمشروع حتى فى إمكانية خفض الخشبة لتصبح فى مستوى الصالة ليمكن الحصول على "صالة موحدة ملكية على نمط الكولوسيو" وذلك بإغلاق الأبواب الثلاثة للخشبة بثلاثة ستائر وهناك مسارح أخرى شهيرة بوظيفتها الاجتماعية المسرحية أكثر من حلولها الخاصة بالفضاء وهى : مسرح لافينيتشى Le Fenice فى فينتسيا (ج . سيفا ، ١٧٩٠ - ١٧٩٢)، لا سكالا Le Scala فى ميلانو (ج. بيير مارينى ، ١٧٧٨ والذى نشرت عام ١٧٨٩ الخرائط الخاصة به بوصفها الدقيق) ؛ وبالتدريج وبتعديلات فى الصالة اتسع هذا الأخير من حيث خشبة المسرح عام ١٨١٤ بواسطة الكانونيكا (الذى بنى فى ميلانو فى الفترة بين ١٨٠٣ ، ١٨١٦ مسارح كاركانو ، ارينا ، ورى ، وفياندو ثم مسرح چيرولامو Carcano , Arena , Re , Fiando, Gerolomo) .

وكان سيلفا Selva الذى درس العمارة على يد الأخوة آدامز فى لندن ، وفى باريس، ودرس مسرح الارجنتينا فى روما Argentina ، ومسرح الكومونالى Comunale فى بولونيا ، ومسرح الريچو Regio فى تورينو قد نفذ مشروعات لبلدية تريستى وهما مسرحا فيلترى Fetre وادريا Adria, ولكن المسرح الذى

تعترف به الثقافة نموذجاً كان مسرح ريجو Regio الذى بناه بنيديتو الفييرى Benedetto Alfieri فى تورينو عام ١٧٤٠ . وكان المشروع فى البداية مشروع فيليبو جوفارا Filippo Juvarra (الذى نفذ فى الفترة بين ١٧٠٨ - ١٧١٢ المسرح الصغير لاستشارية روما) . والريجو ، الذى قلده سوفلو كانت قاعدته على شكل قطعًا ناقصًا (وهما فى الواقع دائرتين متداخلتين ولكن التورين رأو فيه قطعًا ناقصًا) يقطعه آخر من بداية مقدمة المسرح بنتائج بصرية وسمعية رائعة . ومسرح ريجو عُرف بأن طولهِ أكثر من عرضه ، وشهرته تعود بشكل كبير للاحتفاء الذى تناول به Patte هذا المسرح فى أبحاثه المنتشرة .

إن قوة نمط " المسرح الإيطالى" بالرغم من الاختلافات الملحوظة فى المسارح المحددة على المدار الزمنى للعصور الثلاثة، يكمن بشكل كبير فى مئات المسارح الكبيرة والصغيرة والتى فى مجملها- فى أوروبا- تعرف ثقافيًا ذلك "الشكل" الذى به افتتحنا هذا الفصل. وعن هذا يمكن الوصول إلى مسارات ثقافية متعددة، إذا نظرنا إلى التراث الثقافى لإيميليا على سبيل المثال. وهنا نجد هذا التراث بالنظر إلى مسارح بيبينا Bibiena، والتى عنها يشير التأريخ إلى مدى جودة التصميم جرسى الشكل والاتصال القوى بين الصالة والخشبة ، والتى قد وضعها بالفعل فى مسرح الفيلرمونيكو Filarmonico فى فيرونا (فرانشسكو ، ١٧١٥ - ١٧٣١) كعنصر للفصل تبعاً لمتطلبات مافيى Maffei ، وعرف بالبلكون فى الصفوف الامامية الموضوعة بين عمودين فى مسرح بلدية Comunale بولونيا (انطونيو ١٧٥٥ - ١٧٦٣) ومسارح دوكالى Ducale فى مونتوفا (فرديناندو ١٧٠٦والذى دمر) ، وجروس هوفثياتر Grosses Hoftheater فى

النمسا (فرنشيسكو ١٧٠٤) ، اوبرا نانسى L'Opera Di Nancy (فرنشيسكو ١٧٠٨ ، والذى اهمل عــام ١٧٣٧ عندمــا انتــقلت اســرة لورينا Lorena إلى توسكانا)، كلها مسارح تمثل بدقة (الصالة المجهزة بالآت Salles amachines) ، بخشبة مسرح عميقة، عمقها يبلغ ضعف عمق الصالة، وبنى جوزيبى Giuseppe أوبرا بيــروث Opera di Beyreuth (١٧٤٥-١٧٤٨) وبنى أنطونيـو أيضًـا مـسـرح الكواترو كـافـاليـيـرى أسـوتشـاتى Quattro Carvalieri Associati فى بـافـيـا (١٧٧١-١٧٧٣)، ولكن الأهم هو جـوهـر الـفـضـاء الـذى يمـثل ذاته والموجـود فى المسـرح العلمى فى مـانتـوفـا Teatro Scientifico ؛ وقـد عمل انطونيـو لسنوات عـديدة لبـلاط اسـبـورجـو Asburgo ولعـدة قـصـور فى أوروبا الوسـطى، وعـمل مهندسـون معماريون، وخبـراء آلات، وسينوغرافيون وجميع العمـالة المتخـرجة من مدرسة ايميليا فى أوروبا، مثل أنطونيو ستوبانى Antonio Stoppani، بيترونيو ماتزونى Petronio Mapzzoni والذين تبعوا ج.س. سيتشينيو G.C.Sicinio إلى لشـبـونة عـام ١٧٥٢؛ أو دونـاتوسـتـوبـانى Donato Stoppani الذى صنع الآلات المســرحـيــة لمســرح بناه ف.أديلكرانز F.Adelcrantz فى دروتنينجــولم Drottningholm بالقرب من ستكهولم عام ١٧٦٦.

والمعطيات الثقافيـة والتنظيمية التى توضحهـا لنـا القـاعدة والانتصار لهذا النمـوذج تقـوم أيضًـا بتـعـديله، فـهناك انفـصـال تدريجى بين مـهن المعـمـارى والسـينوغـرافى ومـصـمم الآلات، وهو نوع من التـخـصص تسـبب فى شـرخ فى الوحـدة الشكليـة والمادية للفضـاء المسـرحى؛ فـإلى جـانب البـيـبـيـينا، لم يعـد السينوغـرافيون يعـملون بطريقـة شـمولية للفضاء المسـرحى ولكنهم يصـممـون

المشـاهد فـقط، ومـصـمـمـوا الآلات أيضًا أصـبح عـملهم عـبـارة عن هندسـة متخصصة. هكذا أصبح المسرح بصورة أكبر صرحًا فى المدينة (وهنا بدأ طرح مشكلة المبنى من الخارج، وبدأ ارنالدى Arnaldi بالفعل يؤكد على أهمية واجهة المبنى) واعترف أكثر فى هيكل المسرح بالثقافة الإبداعية للمسرح والتى تبدع فضاءات بديلة من الناحية المثالية والناحية العملية.

وفى فرنسا، منتصف القرن الثامن عشر، أعطى ڤولتيير Voltaire الدفعة لحركة الاصلاح للصالات المسرحية لتكون على النمط الإيطالى؛ وأصبح الفضاء المسرحى هناك احتياج لتمثيل اجتماعى، وأساس لعظمة تخطيطية ولم يحدث هذا فقط فى باريس فقد بنى سوفلو المسرح الكبير فى ليون Grand Théâtre di lione عام ١٧٥٣ كمبنى مستقل، بمدخل فخم وصالونات وسلالم مناسبة؛ والصالة متصلة بعمق خشبة المسرح. والشكل مستوحى من المسرح "على الطريقة الإيطالية"، نموذج مسرح ريجو بتورينو الذى رآه سوفلو أثناء رحلته فى إيطاليا؛ ولكن تنظيم الصالة "فرنسى"، وذلك بالجزء الأمامى المقسم لثلاثة أجزاء خاصة بالأوركسترا، وجزء البارتار (الجزء الأرضى)، والمدرج.

وفى عام ١٧٨٠ افتتح ف.لويس V. Louis مسرح بوردو الكبير (الذى بدأ العمل فيه ١٧٧٣-١٧٧٤)؛ مدخله فخم ويميل للكلاسيكية، والصالة متسعة للغاية بتصميم على شكل دائرة مقتطع ربعها، خشبة المسرح عميقة جدًا؛ اثنا عشر عمودًا تؤكد النظام التذكارى للصالة ذات القبة، وفى كثافة اطار الخشبة يوجد حفرة مقدمة المسرح. وقد تم استعادة هذا النموذج ولكن بنظام اقل حدة للعواميد الضخمة، وذلك بواسطة أ.جوسيه A.Gosset لمسرح ريمز Reims

(١٧٧٣). وفى عـام ١٧٨٧ افـتـتح جـن-ليـدو G.N.Ledoux. مـسـرح ثورى فى بيزونسـون، مسـرح يحـاول هجـر الصـالة على الطراز البـاروكى متجهًا للمسـرح اليونانى؛ نصف دائرة متسعة بمقدمة مسرح صغيرة (الأوركسترا القديمة) بمدرج بدلاً من الحفر الامـامية، وهو نمط سيعاد إنتاجه مرة أخرى فى أوبرا مـارسيليا بواسطة المعـمـارى برنارد Bernard عـام ١٧٨٧ (وذلك بثـلاث انظمـة للحـفـر الامـامية وممر). وفى هذين المسـرحين نجد أن الكواليس متسـعة جدًا وخشبة المسرح عريضة وعميقة؛ فخشبه المسرح فى مسرح بوردو عرضها أحد عشر مترًا وعمقها أربعة وعشرون.

وفى باريس ومع انتهـاء منع التـراخيص عـام ١٧٩١ وبعـد أمـر نـابليـون الذى يحـدد عدد المسارح بثمانية فقط تضاعفت المبانى المسـرحية ووجدت المؤسسـات المسـرحيـة الضـخـمـة الثـلاثة مـقـرًا مناسـبًـا لهـا. وقـد عـرفت فـرقـة الكوميـدى فرانسـايز Comédie Française احداثًا كثيرة؛ وبعد عـدة مسـارح انتقلت عـام ١٧٩٩ إلى المســرح الفـرنسى Théâtre Française لشـارع ريشـيليـو Richelieu، عبـارة عن صـالة بناهـا ف.لويس V.Louis فى الفـتـرة بين ١٧٨٧و١٧٩٠، وذلك بهيكل حديدى يضخم استعادة تقسيمة الفضاء المسرحى التى اقترحها فى مسرح بوردو (رممت الصـالة أكثـر من مـرة: عـام ١٨٤٧ رممهـا سيسـيرى Ciceri- حتى حـريق ١٩٠٠ ثم تم بناؤها من جـديد). والكومـيـدية الإيطاليـة La Comédie Italienne تأسـست بعـد أحـداث مـتنوعـة، وذلك بالأوبرا كـومـيك L'Opéra Comique، فى عـام ١٧٨٣ عملت فى مـسـرح سـال فـافـار Salle Favart، صـالة على شكل بيـضـاوى، على "الطريقـة الفـرنسـيـة". فى الصـالة يوجـد البـارتيـر Parterre والمدرج، وبعد ذلك، وبعد كثير من التجول، عادت الفرقة مرة أخرى

عام ١٨٤٠ للمسرح نفسه (وأعيد بناء مسرح La Salle بعد حريق عام ١٨٣٨ بواسطة ن.لينوار N.Lenoir، ثم تعرض لحريق آخر عام ١٨٨٧ واعيد بناءه بعد ذلك بعشر سنوات تقريبًا). وفرقة الأوبرا Opéra، بين تجولات وحرائق، انتقلت من مسرح القصر الملكى Palais Royal (آخر القرن السابع عشر) إلى مسرح صالة الآلات Salles des machines (الذى اعاده سوفلو عام ١٧٩٣)، أو إلى مسرح بور سان مارتان Port sr. Nartin تصميم ن.لينوار N.Lenoir (١٧٨١) لتصل الفرقة عام ١٧٩٤ إلى مسرح صال مونتونسييه Salle Montansier فى شارع ريشيليو Richelieu، بناه ف.لويس V.Louis وبعد جولات وتنقلات أخرى انتقلت عام ١٨٧٥ إلى مقرها الحالى فى جارنيه Ganier. وفى عام ١٧٧٠ بنى ج.أ. جابريل G.A.Gabriel مسرح للأوبرا فى فرساى Versailles ذو تصميم على شكل قطع هندسى ناقص، بحفرته المقسمة إلى ثلاثة أجزاء على النمط الفرنسى وخشبة مسرح عميقة.

وفى إنجلترا أيضًا، وبعد الانغلاق الذى حدث فى الفترة بين ١٦٤٢و ١٦٦٠ بنيت المسارح على النمط الأوروبى بتأثير فرنسى قوى. وكانت أول صالة بممرات وحفر هى تلك التى بناها چون أوجيلبى John Ogilby فى سموك آلى Smock Alley فى دوبلين عام ١٦٦٢. وهى نفس الصالة التى أعدها دافينيت Davenant وج.ويب G.Webb (تلميذ انيجو چونز Inigo Jones) عام ١٦٦١، أما مسرح لينكولنز اين فيلد Lincoln's Inn Field بالرغم من انه استعادة لصالة رياضية، ولكن له صالة وحفرة عميقة مقسمة تقريبًا عند منتصف الخشبة وبذلك يخلق مقدمة مسرح عميقة بها ابواب على الجوانب لدخول الممثلين. وهو العنصر المختلف الذى حرك الممثلين للأمام، فهو خلق مشكلات فى التخيل

السينوغرافى، الذى لا "يغلق" العلاقة بين الصالة - الخشبة فى تعريف للفضاء، ويقترح طرق مختلفة - لتلك العلاقة . بنى كريستوفر ورين Christopher Wren مسرح الدورسيت جاردن Dorset Garden عام ١٦٧١ والدرويرى لين Dury Lane عام ١٦٧٤؛ وتضمن القطع الهندسى الناقص الحفرة والصالة والممرات؛ ويوجد أيضًا جزء المقدمة ومكان الاوركسترا فى مستوى خاص يعلو اطار الخشبة؛ وعمق خشبة المسرح حوالى عشرة أمتار، مقسمة من المنتصف، والمسافة بين مقدمة الخشبة وعمق الصالة حوالى أحد عشر مترًا. وعرف مسرح درورى لين Drury Lane حرائق وترميمات، ومن بينها تلك التى قام بها الأخوة آدامز Adams عام ١٧٧٥ وب وايت B.Wyatt عام ١٨١٣. وعام ١٧٣٢ بنى الكوفينت جاردن Covent Carden لريتش J.Rich، ثم مسرح بريستول Bristol عام ١٧٢٠، وعام ١٨١٧ مسرح هاى ماركيت Haymarket وذلك بأبواب المقدمة تفتح على الجانب ، والتى اختفت تقريبًا فى منتصف القرن التاسع عشر وذلك فى مواجهة أهمية الوهم فى المشهد.

والتحولات المتتابعة- فى مسرح سكوبورج Schouburg فى أمستردام (١٦٦٤و١٧٧٤) تكشف التأثير الإيطالى الفرنسى؛ ففى المقدمة العميقة يوجد تمثالى الكوميديا والتراچيديا. أما خشبة المسرح فمعدة بالآلات بسخاء، وذلك بكواليس وممرات ليس بها حفر مسرح مبنية بطريقة لا تحتاج إلى أعمدة وتسمح باتساع الصالة إلى أقصى درجة.

ويتفق مع التوجهات الإيديولوجية فى فرنسا والحلول البرجوازية فى هولندا الاستمرارية الطويلة فى النمسا وألمانيا لمسارح البلاط، مع وجود التأثير القوى

والمنتشر للممثلين الإيطاليين. وعام ١٧٤٢في برلين بنى چورچ ڤون وبلسروف Gerrg von Kmobelsdirf أكبر مبنى مسرحى مستقل فى أوروبا؛ تصميمه على شكل بيضاوى، حفر متسعة وخشبة مسرح ملكية، والآت. وقد استكمل مسرح Residenztheater فى موناكو عام ١٧٥٢ واستكمله كوڤييه F.de Cuvillés بتصميم على شكل U وخشبة مسرح غاية فى العمق؛ وللبينا بنى مسرح بيروث (١٧٤٨) ومسرح مانهايم (١٧٤١). فقط فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر بنيت مسارح للمواطنين وليس فقط للبلاط، مسارح "قومية": فى ليبسيا Lipsie (١٧٦٦) فى هامبورج (١٧٦٧) فى مانهايم (١٧٧٧). وأيضًا بنى مسرح برج Burgtheater فى النمسا عام ١٧٤٢ وبناه سويلييه C.J.Cellier، ومسرح Hoftheater لوايمر Weimer افتتح عام ١٧٨٤ بفرقة چوزيبى بيللومو Giuseppe Bellomo واداره جوته Goethe منذ عام ١٧٩١. وعام ١٧٧٥ بنى شونيمان Schönemann فى برلين مسرح Staaltiches Schauspielhaus والذى أعيد ترميمه أكثر من مرة ، وقام بذلك شنكل عام ١٨٦١ Schinkel ثم سيمبر Semper وهما معماريان طورا التفكير فى الفضاء المسرحى (أنظر الفصل الخامس،٢)ويمكن أن نكمل قائمة المسارح ونضيف إليها امريكا الشمالية وامريكا الجنوبية، وتلك الهيمنة هى بداية الأزمة، فأنتصار النموذج تسبب فى شرخ القاعدة، فلقد جمدها فى تقليد محافظ، انفصلت المهن وتخصصت، اختلفت الاشكال وبحثوا عن أشياء مختلفة؛ فلقد اقتحم مسرح القرنين الثامن والتاسع عشر تجزئيات مدمرة للفضاء المسرحى للمشهد. توجد ملامح محددة للصالة على الطراز الباروكى ؛ كما فى النموذج "الفرنسى" الذى يفضل عرض الصالة وينظمها محتفظًا بالدرجات فى آخر الصالة، أو مثل التطور فى سمك قوس المشهد الذى يصل لأن يتضمن الحفر التى فى مقدمة المسرح، أو مثل تحديد

واجهة المسرح لتكون كصرح ضخم، أو كما فى التطور الكبير لمناطق الخدمات وصالات الجمهور. وتتمحور الأبحاث حول المشاكل الوظيفية مثل الرؤية والسمع، وتقابل النقد الإيديولوچى التنويرى والكلاسيكى الجديد. ويتجمد المسرح على الطريقة الإيطالية فى أنواعه معطيًا أهمية جوهرية لوظائفه. وسنرى فى الفصل الخامس كيف سيجمع المسرح الجديد بين هذا التصلب وتلك الوظيفية باحثًا فى مكان آخر عن فضائه الخاص.

٦- التراث العظيم

إن النقد التنويرى الكلاسيكى الجديد ليس فقط نظرية أو مجرد مثالية تخطيطية بل هو تعبير عن قلق واستياء تجاه فضاءات مسرحية مشفرة ومحددة مسبقًا؛ فلم تعد الصالة المسرحية على الطراز الباروكى وصالة القرن الثامن عشر تعبر فى القرن التاسع عشر عن نموذج مسرح ولكن تعبر فقط عن تراثها المكرر والمقبول والناجح ومحبذ لدى الجمهور العريض. وهنا تكمن أسباب اقتصادية ولزوجة ثقافية. وكما حدث فى القرن الثامن عشر وكانت المؤسسات المسرحية المدفوعة قد حددت وفضلت عرف النظام الاساسى للمخازن الخاصة بالسينوغرافيا وتقنية المشهد، هكذا حدد وفضل وجود المسارح المبنية بالفعل استخدام تلك الصالات، وعادات الجمهور، ولكن أصبحت أيضًا آفاق رجال المسرح، مقيدة اقتصاديًا وايديولوچيًا بالمسارح الموجودة. إلى حد أن المسرح أصبح فى القرن التاسع عشر مجرد عادة منتشرة؛ ففى النصف الثانى من القرن كانوا يتحدثون عن المسرح فى الصالونات، وكان المسرح يعد أكثر الطرق فعالية للشهرة والمجد، كان الذهاب للمسرح هو الحياة الاجتماعية؛ وفى الفترة بين

١٨٨٠ و ١٨٩٠ لوحظ أن نصف مليون من السكان فى باريس كانوا يذهبون إلى المسرح أسبوعيًا وأكثر من مليون كانوا يذهبون على الأقل مرة كل شهر . ولكن إلى أى مسرح؟! فمسرح القرن التاسع عشر ليس هو ذلك الفضاء التربوى الذى دعا إليه التنويريون وخطط له اليعاقبة، ولا هو تلك المؤسسة الشعبية والاجتماعية "للديمقراطية" فهو صرح البرجوازية تأسس على أعمال المقاولات ونظم كمكان اجتماعى فى المدينة. بل وأن المسارح المبنية بها تعديلات فى التصميم سواء فى الإتساع أم من حيث علاقتها المدينية، فهى ليست إذن تعريف خلاق للفضاء المسرحى. ففى إيطاليا- على سبيل المثال- بنى مسرح سان كارلو بنابولى ١٨١٠، المهندس المعمارى أ.نيكولينى B.Nicoloni)، ومسرح بلدية تريستى (١٨٠١، نفذه بيرش Persh استكمالاً لمشروع سيلفا Selva)، ومسرح كارلو فينيتشى فى چنوه Carlo Fenice (١٨٢٧، مهندس معمارى س.بارابينو C.Barabinoالذى كان يجب أن يدخل فيه مشروع كانونيكا Canonica التنافسى)، مسرح ريچو Regio فى بارما (تنفيد N.Bettoli، ١٩٢١-١٩٢٩) وذلك الأخير مسرح غاية فى الفخامة مثل ذلك الصرح الجميل الأثرى مسرح بلدية ريچو إيميليا Teatro Comunale (المهندس س.كوستا C.Costa،كان الافتتاح عام ١٨٥٢ بعد العديد من الاحداث المتشابكة). ولكن بنيت المسارح فى كل مكان : مسرح الڤالى Valle فى روما (مهندس معمارى ڤالادييه)، مسرح الماسيمو Massimo فى باليرمو (مهندس بازيلى)، مسرح كوستانزى Costanzi فى روما (مهندس سفروندينى Sfrondini)؛ ثم مسرح البللينى Bellini فى كاتانيا، وبيتروتزيللى Petrozzelli فى بارى والدونيتزيتى Donizetti فى بيرجامو... وفى باريس بنيت الاوبرا كوميك L'Opéra Comique(١٨٣٨- ١٨٨٧،

م.شـاريونتـيـيـه Charpentier) والتـاتيـر هيـسـتـوريك Théâtre Historiqne (١٨٤٧-١٨٦٣)، م.دريو Drieux) أو مـــســـرح الشـنـزيـلزيه Champs- Elysées (١٩١٣، م. الأخوة بيريه Perret). وفى لندن بنى مسرح الكوفنت جاردن Covent Garden ثلاث مـرات (أعـوام ١٨٠٨، ١٨٤٧، ١٨٥٨) وبنى مـسـرح الدرورى لين Drury Lane الجديد (١٨١٢،م.هـ.هولاند H. Holland).

وبدلاً من أن نسـرد قـائمـة طويلة من المسـارح يكفى ذكـر المسـرح الذى عظم واحـتـفل بالمســرح على الطريقــة الايطاليــة؛ أوبرا باريس L'Opéra di Parigi لشـارل جـارنيـيـه Charles Garnnier؛ ففى عـام ١٨٦٠، فـاز جـارنيـيـه على ١٧١ شـخص شـاركـو بالمسـابقـة لبناء المسـرح وبدأ فـى هذا العـمل العظيم حـتى عـام ١٨٧٥؛ وهو مسرح متكامل ورائع، معتنى به فى كل التفاصيل، إنه أنشوده التعظيم لثقافة الفضاء المسرحى عندما كانت مرفوضة ومكروهة.

والسينوغرافيا تجد محورها المؤسسى من ذخيرة المشاهد، فى نوع من تبسيط أنماط القـرنين السابع والثـامن عشـر والذى يتجه نحو بناء أجواء مناسبـة للنص، معطيًا القدرة الواقعية للمؤثرات الوهمية. وفيما عدا ذلك، فبدءًا من نهاية القرن الثـامن عشـر تأسس استـخدام السـتـار المسـرحى بين كل فصل وآخر و تقـادمت ممارسات تغيير المشاهد على مرأى من الجمهور. فنحن بصدد البحث عن شىء" رائع" آخـر، سـواء فـى التـجـريب البـصـرى أم فـى المسـرح الآلى؛ مـثلمـا فـعل دى لوثيبرج De Louthebowrg فى إنجلترا، وسيسرى Ciceri فى فرنسا. ليس فقط من خلال فضاءات مسرحية جديدة مثل التى للبانوراما والديوراما، ولكن أيضًا فى العروض الناجحة؛ ففى مسرحى شـاتولية Châtelier أو الجييتيه Gaiété فى

باريس) على سبيل المثال تفوقت عروض بحرية ذات مؤثرات واقعية ضخمة للعواصف.

كان جمهور المسرح عديد- ولكن أى مسرح؛ (للبحث عن فضاء جديد أنظر الفصل الخامس). أصبحت السينوغرافيا هى مركز القوة لفضاء المشهد سواء بالنسبة للأمكانات الجديدة التكنولوچية أم بالنسبة للثورة الجوهرية التى سببتها التقنيات الجديدة للإضاءة. فى عام ١٨٢٢ كانت اوبرا باريس مازالت تضاء بالغاز، ثم تلاها عام ١٨٣٠ مسرح ليثيوم Lyceum فى إنجلترا ، ثم أصبح هذا هو الحال فى كل المسارح؛ وبحلول النصف الثانى من القرن التاسع عشر انتشر الضوء الكهربائى، تغيرت الطريقة الخاصة بإبداع الفضاء على المسرح، وفى تغيير الإضاءة هذا أعيد تعريف خشبة المسرح والصالة، وحول العالم "السحرى" لتقنية المشهد ترك بطل مسرحى كتابين غنيين بالمعلومات (Gmoynet, L'envers du théâtre Machinas et décorations , Paris, 1888. Gmoynet, la machirerie théâtrale, Trucs et décors, Paris, 1893.)

والمبانى المسرحية، المعروفة جيدًا بكونها صروحًا مدينية، أصبحت أضخم وأصبحت تحتفل دائمًا بأنماط جديدة سمعية وبصرية: صالة ألبرت هول Albert Hall الضخمة جدًا فى لندن عام ١٨٦٤، وفى عام ١٨٥٧ أعلنت صالة أكاديمية الموسيقى فى فلاديلفيا Academy of Music بأنها أكبر من مسرح لاسكالا Scala، ومن سان كارلو S.Carlo ومن كوفنت جاردن Covent Garden ومن الأوبرا هاوس Opera House فى لندن، ومن مسرح بوسطن Boston. وفى عام ١٨٤٥ افتخر الميتروبولتيان Metropolitan فى نيويورك بأن لديه أكبر ستار

مسـرحى فى العـالم؛ وفى عـام ١٨٧٩ كـان لمسـرح مـديسـون سكوير Madison Square برج خشبـة مسـرح مصنوع بطريقـة يمكنهـا من خـلال السقف إدخـال مشهد جاهز الصنع.

إن التـأمل حـول الفضـاء المسـرحى يجيب على مشـاكل وقـلاقل، حيث قـام ميليزيا Milizia فى أبحـاثه (١٧٧١و١٧٩٤) بالرغم من مـديحـه لمسـرح الكوفنت جـاردن ومسـارح فيـرسـاى Versailles وفيـرونا وتورينو - بنقـد عنيف للصـالات ذات البلكون للعودة إلى اشكال ومعانى المسـرح اليونانى- وفى عام ١٧٨٢ أكد بات Patte بحـسم أن المسـارح يجب أن تبنى لخـدمـة البصـر والسـمع، وفى مشـاريع بولييه Boullée ولودو Ledou، فى بداية القرن، يجب أن يكون المسرح مبنيًا فوق قـواعـد مـرتفـعـة ليكون لـه وضـع مـسـيطر فى المدينـة، ويجب أن يكون شكله الخـارجى يعلن عمـا بداخله؛ ويجب أن يكون دائرى ومـدرج. وفى مشـروع انطونين Antonini لمسرح فورو بونابارت Foro Bonaparte فى ميلانو عام ١٨٠٠ كان من المتوقع بناء سلسلة من المبـانى الضخمـة ذات الطابع الكلاسيكى منهـا، البورصـة Borsa والصالة الرياضية Ginnasio والمسرح Teatro.

والوثائق الفـرنسـيـة الهـامـة بدءًا من الموسـوعـة الفـرنسـيـة Encyclopédie وصـولاً إلى كتيبـات نهاية القرن- لهـا وجهة نظـر قيـمـة فـى كتـاب المسـرح Le théâtre لشارل جارنيه Charles Garnier عام ١٨٧١ والذى فيه حلل جارنييه عمله فى الأوبرا واحتفى بالمسرح الإيطالى.

والكتـاب يناقش الردهات، الدرجـات، الكواليس ،المقصـورات فـوق الخـشبـة، وإضـاءة المشـاهد... وهـى مناقشـة تمت باسـم الإدراك الجيـد والممارسـة المهنيـة والمتخصصـة. وقبل ذلك بقرن تقريبًا فى إيطاليا، كتب اللامبيرتى Lamberti فى

ثمـانيـة فـصـول بحـثـه : البنـاء المنظم للمـسـارح La regolata costruzione de theatri عـام ١٧٨٧ وفـيـه تنـاول الأصل الشكلى والمادى للمـسـرح والعـلاقـة بين الشـاعر والمعمارى، المقارنة بين المسارح القديمة والحديثة، والأهداف التى يجب الحـرص عليهـا "فى بناء المسـارح؛ نظرية الصـوت وجـرس الكلام Voce / Suono، ومـعـرفـة المنظور وطرق اسـتـخـدامـه على خـشـبـة المسـرح، الآلات المسـرحـيـة والإضاءة، التهوية والنظر والسمع فى الصـالة، الخدمات، و"الديكورات الخارجية" التى تعرف المبنى المسرحى.

وهو يتحـرك من خـلال قـواعـد يـمكن أن تتضح بالبـحث التـاريخى (مـثل ذلك البحث الخاص بفيـراريو G.Ferrario عـام ١٨٣٠)، ويـمكن أن تتـحـقق من حـيث كونها تحمل "المعنى الجيد" مثلما حدث فى أعمال المعمارى والسينوغـرافى باولو لامبـريانى من ميـلانو - والتى كتبـهـا فى الفـتـرة بين ١٨١٥-١٨٣٦؛ ولامبـريانى أيضًا يقترح الإدراك الجيد والاعتدال، ويوافق على الواقع (حتى البلكون) بل إنه يفكر فى الاتجاهات الحديثة بأن طلب مثلاً خفض عدد الكواليس.

وفى قـرن من الثـورات واعـادة التـعـريـف تحـرك الفـضـاء المسـرحى، بحـرص الهيمنة المؤكدة، تجاه الإصـلاح. إن "الخبـرة المهنية، و "الإدراك الجيـد" للإبحـاث وللمـارسـة الفـرنسـيـة أو الإيطاليـة فى القـرن التـاسـع عشـر، بتـخطيهـا المبـالغات المثالية للنقد التنويرى تخفى فى الواقع القبـول الحاسم للفضاء المسـرحى كتراث، ليس كواقع معـاش ولكن كـعادة يجب الاحتـفـاظ بهـا، وهذا مـايجعله غـريبًا عن الاسس التطويرية وعن الواقع المخـتلف للعرض المرئى أو المسـرحى. إن الفضـاء المسرحى يحتفظ به كفضـاء اجتمـاعى، يعـرف كأثر مدنى، ويـركز على وظائف

المشهد (السمع والبصر والإضاءة)؛ ولايدرك أحد أن ذلك "التوظيف" يفقره من حيث كونه فضاء له اهمية .

وبالطبع هناك محاولات لاختراق النموذج، وخاصة فى أشكال ووظائف على خشبة المسرح وفى الصالة؛ قام بها سشنكل Schinkel فى بدايات القرن باسم المشهد البسيط والصالة ذات المدرج ، حتى مشروعات سيمبر Semper التى تحققت فى مسرح واجنر Wagner فى بيروث Bayreuth، وذلك فى النصف الثانى من القرن؛ سواء ببناء المسارح المفتوحة على "التراث القديم"، الشعبية كما فى مسرح ارينادیل سولی Arena del Sole فى بولونيا (١٨١٠)، أم أيضًا؛ خلال القرن كله نقابل مسارح صغيره خاصة فى المنازل والصالات ، مثل المسرح الصغير الشهير فى نوهانت Nohant والذى فيه كان چورچ ساند George Sand وشوبان Chopin يجعلا الصغار يرتجلون (و"اكتشفا" الكوميديا ديل ارتى). وتوجد المسارح "البصرية" والفضاءات "الموحية" للعروض الضخمة ومنافسى الكرنفال والاحتفالات التاريخية، أو استخدام اطلال المسارح الرومانية أو الفضاءات الطبيعية. والفضاء المسرحى فى القرن العشرين ليس فقط المسرح البرجوازى الحالى المصمم على الطريقة الإيطالية (انظر الفصل الخامس) . وتراث المسرح الإيطالى، لم يعد تراث حى ، فهو ليس فضاء المسرح المبدع، ولكن يبقى فى الذاكرة فضاء المسرح كمكان عقلى للثقافة الأوروبية، والذى يمكن للمسرح الإبداعى مقارنته مع أى مسرح آخر، مبدعًا إياه عن طريق ماضيه الخاص.

الفصل الثالث

فضاء العروض المسرحية

إن المسرح الإيطالى فى تشكله كفضاء منظم فى اتحاد بين الصالة والمشهد وفى التعريف المحدد للصالة وللمشهد، وفى المهن التى نبعت من وجوده يكون جزءًا ملحوظًا - اقوى الأجزاء وأكثرها تنظيمًا - من طريقة رؤيتنا للمسرح وللفضاء المسرحى، فى تاريخه وفى امكاناته. بل وأن تاريخه يتداخل بقوة مع تاريخ المؤسسة المسرحية؛ ولكن هذا يتعلق فقط بالفترة الزمنية بين القرن السادس عشر والقرن العشرين، ويتعلق فقط بالمسرح الأوروبى ولكن ليس المسرح الأوروبى كله خلال تلك القرون .

وهو ليس الوحيد بالنسبة للفضاء المسرحى له تلك الخاصية الثقافية والذهنية المهيمنة. حيث انه يوجد قطب آخر خاص بتأمل وتنظيم الفضاء المسرحى، ذلك الذى يرى العرض المسرحى كعقدة تولد الفضاء ، من خلال أشكاله وقيمه . وهذه قصة لاتشبه تلك الخاصة بالمسرح الإيطالى، تعرف بمعارضتها وليس بخواصها ، حيث إنها تحتضن لحظات تاريخية مختلفة ولها طرق يتضح إنها مختلفة كثيرًا فيما بينها.إلا أنه حتى فى المسرح الثقافى الأوروبى عثر فضاء العروض على وجوده القوى فى الفترة التاريخية التى سبقت تعريف المسرح الإيطالى؛ إذ إن له واقعًا محددًا وليس ثانويًا أثناء سيطرة ذلك الفضاء الخاص بالمسرح، ثم عاد ليصبح أساس الفضاء المسرحى فى القرن العشرين. ولكن نظرًا لأن فضاء العروض عبارة عن مبدأ ، عن وجهة نظر، عن مفهوم (وليس شكلاً كما فى ذلك الخاص بالمسرح الإيطالى) يلزم رؤية كيف تحقق بداخل هذا المسرح ومتى يتشابك معه.

١- مسرح العصور الوسطى

منطقة البحث الذى سنتجه إليها الآن، متماسكة بالرغم من تنوعاتها، وهى بالطبع "أول منطقة" تاريخية للمسرح على النمط الإيطالى، أى مسرح العصور الوسطى فى أوروبا . فى الواقع نحن بصدد تاريخ يمتد لقرون طويلة وينتمى لثقافات مختلفة، تتداخل لتظهر بداخل المسرح الإيطالى .

بعد سقوط الأسس التطورية (ربما حدث ذلك أساسًا فى الممارسات التاريخية وطريقة التفكير)، لم يعد أحد يفكر فى تطوير الأشكال البسيطة إلى أشكال معقدة، أو ينتقل من الدراما المقدسة إلى المسرح الوثنى، وأصر التأريخ المعاصر على اختلاف وعدم استمرارية مسارح العصور الوسطى .

العروض المختلفة ومعها التراث المسرحى لا تمثل "فضاء" لمسرح العصور الوسطى؛ بل ولاتوجد مبان مسرحية، ولايوجد مفهوم متحد ومتجانس لخشبة المسرح؛ ويواجه تنوع الحلول التى استخدمت للعروض استخدام فضاءات موجودة مسبقًا وطرق توظيفية اساسية، أسست طرق تقديم العروض (والتى هى طرق الثقافة، حتى بالمعنى الأنثروبولوچى) العلاقات بين الممثل والعرض، المشهد والحدث والاستفادة أى العقد المولدة للفضاء المسرحى. فلقد حاول التأريخ تشكيل نمطية فضاء المشهد فى العصور الوسطى. والتمييز المبدئى كان بين العرض المتنقل (فى المواكب أو/و على عربات) والعرض فى مقر ثابت سواء مغلق أم مفتوح. وقد جمعت العروض المقدمة فى مقر ثابت على أساس بعض الانماط النموذجية؛ الخشبة المسطحة، على الطريقة الفرنسية، لأن هذا النوع من خشبة

المسرح أنتشر فى فرنسا، حيث أماكن استقبال الجمهور تكون متجاورة فوق منصة واحدة؛ وخشبة المسرح "متعددة الأحجام" سادت فى مناطق الثقافة الألمانية، حيث كان يتكون هذا المسرح من سلسلة من "البلكون"، ثلاثية الأبعاد، موضوعة فى فضاء مدنى فى مكان مفتوح تبعًا لتخطيط محدد للمشاهدة، والخشبة الدائرية، المنتشرة فى إنجلترا بأماكن استقبال فى بلكون مستقل، موضوعة حول محيط الدائرة والمركز، وتبقى خشبة المسرح الإيطالية جانبًا، حيث تبرز وتنتشر بفضل "عبقرية" وابداع أهل فلورنسا. ولكن فى مثل هذه الدراسة النمطية تنتقل بنا الأمثلة الملموسة سريعًا إلى القرن الرابع عشر وخاصة انتقالاً إلى القرنين الخامس عشر والسادس عشر ، فى تعريفهما "القومى" فهى جميعها أمثلة موضوع مناقشة. ومثل كل شىء، ففضاء المشهد أيضًا يخضع لمعايير أختلاف وعدم استمرارية أكثر من تلك الخاصة بالتشابه والتطور، فى محاولة مستمرة لاستحضار الواقع الزمنى الوثائقى.

والتأمل الأول هو أنه لايوجد فى مسارح العصور الوسطى "شكل" للفضاء المسرحى وفضاء المشهد وأن الأمر لايتعلق بمسارح ولكن يتعلق بعروض مقدمة فى فضاءات تبنيها أو تحددها وتعطيها خواصها العروض نفسها.

وعندما لايكون أداء الممثل فقط هو المسئول عن خلق الفضاء "المنفصل"، وعندما يكون الأمر لايتعلق فقط بخشبة مسرح لجذب الأنظار، فإن العنصر الاساسى لطرق التقديم المختلفة يكون مكان العرض (إدارة العرض بلغات مختلفة) قطب الإحالة المرئى والرمزى للحدث، ولكن أيضًا عنصر بنائى للفضاء المسرحى.

ومكان العرض ليس هو فضاء الحدث، ولكنه الموضوع الرمزى والتوظيفى الذى يدخل الحدث التقديمى معه فى علاقة؛ سواء كان الأمر يتعلق بخيمة أو بمبنى، "بجبل" أو "بآلة" مثل فم التنين الذى يمثل الجحيم، بقصر أو بمعبد، فإن مكان العرض هو فضاء محدد، "المكان Locus (الجوهر)". واللوكوس على علاقة مع الفضاء الموضوع أمامه مع الصالة، وتلك الأخيرة قبل أن تصبح مكان المتفرج يمكن أن تكون الفضاء المشترك بين المتفرج والممثل، أو الفضاء المخصص للممثل ومرتفعة عنه وتلك الجدلية بين اللوكوس Locus والصالة هى وحدة ذات استمرارية طويلة ومولدة لاساليب تقديم العروض، وأيضًا الاساليب الدرامية، كما اشار لهذا ويمن Weimann (شكسبير وتراث المسرح الشعبى) (Shakespeare e la tradizione del teatro popolare, Il Mulino, Bologna , 1989)

والعرض المتجول - من وجهة النظر هذه- ليس مختلفًا هيكليا؛ فالوحدة المتحركة (وهنا يتجه التفكير إلى العربات المجرورة، والمسارح المتنقلة) وهنا أيضًا يدخل اللوكوس- فى حركته وعندما يتوقف لتقديم العرض- فى علاقة مع الصالة.

ووجود أكثر من "مكان للتقديم" مرتبط بالحكى؛ فتوالى الوحدة الفضائية لايحتاج إلى "شكل" للفضاء أكثر من احتياجه للارتباط بزمن ما. مثلما يحدث عند دخول الكنيسة، أو عندما نشاهد سلسلة من الإفرسكات، على سبيل المثال تلك التى لجوتو Giotto فى كنيسة سكروفينى Scrovegni فى بادوفا، فإن "اللوحات" جميعها موجودة فى الفضاء ولكنها لاتبدع مشهدًا "فوريًا" بقدر ما

تخلق مشهدًا "متتابعًا"، يستطيع النظر أن يستمتع به بمرور الوقت، اللوحة تلو الأخرى، وتعيد بناء فضاءها ذهنيًا، حيث إنه ينبع من شمولية التتابع وفى داخل مشروع الاستمتاع.

وقبل أن يصبح دائريًا أو مستويًا فإن فضاء المشهد الخاص بالعصور الوسطى مؤسس على وحدة مكان العرض وعل مشروع الاستمتاع، فهو فضاء يبنى فى الزمن؛ فالمتفرج يعيد تركيبه ذهنيًا ويشعر بأنه مندمج فيه والأماكن المخصصة للعرض موضوعة فى الفضاء الموجود مسبقًا، والذى ليس هو الفراغ الذى تعطيه الأماكن الشكل ولكنه الامتلاء والذى تضيف إليه خاصية محددة. فسلسلة الأماكن المخصصة للعرض تخلق فاصلاً بين مكان وآخر، فاصلاً فضائيًا- زمنيًا يذكر بالأزمنة المختلفة للحدث، والذى يمتلى بذلك النمط الثقافى الذى هو "الرحلة"-بذلك الاسلوب الروائى. وعندما لا تكون الصالة هى المكان المشترك بين الممثل والمتفرج ولكنه مكان يفرض نفسه على حدث المشهد، فإنها تتجه لتعريف خشبة المسرح- أى تعريف فضاء المشهد وفضاء الجمهور. ومكان الجمهور المفضل يعرف (ليس معطى محدد للمسرح ولكن لأى فرصة تجمع ، بدءًا من المباريات انتهاءًا بطقوس الاحتفالات) مثل البلكون أو/و المدرجات ويكون هو نفسه موضوع للمشاهدة. وكما هو الحال بالنسبة لفضاء حدث المشهد يكون بالنسبة لفضاء الجمهور المحدد فى بناء مكان موحد. والأمر لا يتعلق بعملية تطورية من الناحية الشكلية، ولايمكن الإشارة تاريخيًا للحظة دخلت فيها خشبة المسرح الوحيدة العمل المسرحى؛ فهو ليس المخرج "الضرورى" لفضاء المشهد وللفضاء المسرحى المجزأ، بل هو على العكس تعبير عن مفهوم مختلف للفضاء

المسرحى الذى يجد سبب وجوده فى تركيبته الخاصة ويخلق مسرحًا مختلفًا بكونه تعبيرًا عن الوظائف وعن قيم الفضاء الاحتفالى أو المدنى، الطقسى أو الاحتفائى، ولكن فى بناء قيمه الخاصة. ويلزم عدم التحدث عن الفضاء المسرحى للعصور الوسطى كشكل ، ولكن يجب التعرف عليه من خلال المستويات الزمنية التالية.

ففى العصور الوسطى الأولى توجد انشطة متعددة للامتاع مرتبطة بطرق التمثيل والحكى إلخ، موسيقيون ومغنيون، رقصات وأشكال المواكب . إن كلمة مسرح Theatrum وكلمة مشهد Scaena لم يصبحا فى طى النسيان ولكن معناهما متسع ومتنوع، عندما لا يشير إلى ممارسات تمثيلية. والعارض - بطرقه المختلفة- يخلق فضاءه الخاص، فضاءً واقعيًا ويحيل لشىء ما، ولكن المكان الذى يحيلنا إليه أيضًا على المستوى، الأنثروبولوچى هو الكنيسة، مكان مبنى على أسس رمزية، فيه يجتمع الناس، وفيه تحدث أشياء، مؤسسة على اختلاف العلاقات اليومية، وعلى اساس استقطاب تلك الأحداث تجاه جسد غريب؛ بدءًا من "البازيليكا" رومانا الفريدة من نوعها، المبنية على شكل مستطيل وتراكيبها المختلفة والتى تحيل إلى المبنى الدائرى للمعمودية.

وفى القرنين التاسع والعاشر ومع الثورات الثقافية الجديدة، وإعادة تأسيس نظام اجتماعى تتضاعف الأنشطة التمثيلية، من المهرجين إلى الرقص. وبدأت" الطقوس الدينية" إبداعات متنوعة مثل ***تمثيلية القيامة*** التى تعرض فى قداس عيد القيامة، إلى النسخ المختلفة من ***زيارة القبر*** Visitatio Sepulchri فى قداس الغطاس. وهنا الفضاء هى الكنيسة ويميل التركيب الاحتفالى، إلى أن يصنع

لنفسه حالة ثبات، واضعًا نفسه على "القبر"؛مذبح الهيكل، أو فى مكان بجوار الهيكل، صرح monumentum مثلما يمكن أن يكون عليه مبنى خشبى مغطى ومغلق بالستائر. والقبر هو إذن تعديل لهيكل موجود مسبقًا، جهاز زائل أو مبنى باق؛ والمسيرة تجاه القبر مباشرة أو مميزة بأماكن الرحلة أو تقطعها مواقف أخرى تمثيلية وروائية. وفضاء المشهد هو الرحلة، والهيكل الاحتفالى والمكان؛ وفضاء ومعنى الحدث موجودان بالفعل فى الكنيسة فالحدث يطلب موضوع يحيل إليه، وهذا يرتبط بفضاء ليس له، موجود مسبقًا؛ فالفضاء لايبنى؛ بل يرتبط بالحدث. والحدث الأكثر حركة يتطلب أكثر من مقر، مثل قداس النجوم Officium Stellae والذى يتطلب تنفيذه وجود رموز لقصر هيرودس، وبيت لحم ومصر.

وفى القرنين الثانى عشر والثالث عشر ازدادت عملية البحث عن نماذج للعروض المقدمة باللاتينية والإيطالية. ولايزال تنظيم الفضاء مكون من أماكن المشهد المجزئة، مثل الاماكن الموظفة للرواية، والتى تصنع خصائص الشخصيات التى تشير إليها فى تلك الأماكن، وفضاء المشهد والذى تخلقه الرواية يتكون من العلاقات بين المواقع ، بين تلك وبين الفضاء الموجود مسبقًا والذى فيه تكون موضوعة بين ذلك المشهد الاجمالى والجمهور . وفى بعض النصوص نجد فصولاً بها إشارات للمشهد تسمح لنا بأن نفهم أكثر "الأماكن" وتنظيم الفضاء المسرحى.

ففى عرض ***لعبة آدم*** Jeu d'Adam كان الفضاء "ميدان" فيه اشارات للأماكن والاحداث؛ ففى مكان يوجد الفردوس وفى مكان آخر الجحيم، الفردوس يجب

أن يكون فى موقع مرتفع، مزين بالزهور، فهو مكان مغلق بالستائر الجارية والشخصيات بداخله لا يظهر منها سوى أكتافها.

أما الجحيم ففيه "آلات" لإخراج النيران والدخان، يفتح ليخرج الشياطين التى "تفسد الجمهور" و"من بالصالة"، وهناك أماكن أخرى اثنان منها جانبيان ، وهو نص أنجلو نورمانى من القرن الثانى عشر، مثل نص القيامة المجيدة La Sainte Resurection والذى فى مقدمته تم سرد المشاهد على الجمهور؛ فمن بين الأماكن فى ناحية يوجد الفردوس ومن الناحية الأخرى الجحيم، وتوجد ست "بلكونات" مميزة بالشخصيات؛ ويطلب من الجمهور أن يتخيلوا مدينتى الجليل وعماوس فى وسط الميدان (الذى يجب أن يكون "متسع للغاية")؛ وفى مخطوطة أخرى فإن عماوس مشار إليها "بقصر صغير" ، وفى ***المسرحية المعاصرة*** Ludus di Antichristo ، ***المسيح الدجال*** لتيجيرنسى فى بافييرا،كان العرض الكبير يتطلب ثمان مواقع ومكان للجمهور، موزعة حسب النقاط الفرعية، والمواقع تمتد خواصها من شخصيات ورموز، حروب فى الصالة ، هجوم، وزلزال نهائى. الفضاء شامل ومتعدد المشاهد، يتميز بمسارات ومحطات، بشخصيات رمزية وأماكن مبنية؛ والجمهور مشترك فى العرض. وفى عرض ***اهتداء القديس بولس،*** فى القرن الثالث عشر لفلورى Faleury كان المطلوب هو اعداد مكان مناسب ، موقع يمثل أورشاليم، موقع لبولس والجنود، أبعد قليلاً، وموقعين أحدهما يمثل دمشق والآخر يمثل المعبد؛ وبين هذين الموقعين إعداد فراش لحنانيا المريض. وعماوس، فى التراث المعروف هى عبارة عن مذبح على شكل قصر كما فى عرض ***القيامة المجيدة***. وفى تريفيزو، فى القرن الثانى عشر، بنوا فى الميدان قصرًا بداخله اطفال، يتم الهجوم عليه .

ليس فقط الكنيسة ولكن الميدان أيضًا فضاء فيه تعد العروض؛ وهكذا أيضًا صالات الحفلات، والمعارض والجامعات، بل والنظم الرهبانية أيضًا (الفرنسيسكان والدومنيكان) حددوا وابدعوا تقنيات ، ووظائف وصالات للعرض المسرحى، المهرجون يخلقون الفضاء المسرحى بالحدث أو فقط ببعض الخشبات والخيم؛ وهناك "رجال متوحشون" و"عمالقة" فى الفضاء المنتشر فى الحفلات والمعارض. توجد أيضًا عربات الاحتفالات وعربات متنكرة. والرقصات تصنع الصور فى الفضاء وفيما يتعلق بعرض ***لعبة الغابة*** Jeu de la Feiullée لآدم دولا هال Adam de la Halle الذى قدمه فى آراس Arras، كان يمكن أن يكون المشهد ردهة أحد المطاعم، كان يمكن أن يكون له مكان محدد أو أن يوجد فقط فى أداء آدام والشخصيات التى "تخرج" من الجمهور. فهو فضاء منتشر ومحتمل، مشار إليه من خلال الأماكن المخصصة له وبواسطة السرد .

وفى القرن الرابع عشر يرتبط تنوع المسارح (بداية من العروض الطقسية لأسرار الكنيسة، للعروض الهزلية للمهرجين ، ومن الرقصات الاحتفاليات، ومن التراچيديا إلى الكوميديا اللاتينية والأقنعة) بنوع من التراكيب المتنوعة للفضاء والمشاهد. فنموذج فضاء مسرحى محدد بطريقة واعية وهو ماوصفه فيليب دوميزيار Philippe de Mezieéres فى الأجزاء الستة من عرض Festum Praesentationis Beatae Mariae Virginis، وهو نص أحضره من قبرص وقدمه فى أڤينيو Avignone عام ١٣٧٢، فى كنيسة الفرنسيسكان؛ وفى الكنيسة فى وسط الرواق يوجد خشبة ارتفاعها حوالى ٢ متر، فوقها عدة مواقع (حوالى ثلاثة أمتار x مترين ونصف) وخشبة اخرى فى أسفل. يخلق الفضاء بالموكب

الذى يدخل الكنيسة بين صفوف الجنود وبالداخل أيضًا حوالى اثنين وعشرين شخصية تتحرك فوق الخشبة. توجد عروض تستمر أكثر من يوم بهذا التعقيد فى التقديم، وبها يقدر كثيرًا فاعلية المواقع والفضاء متعدد المشاهد. ويوجد أيضًا عرض المدينة وعرض البلاط؛ تقديم الجحيم فوق مراكب على الأرنو التى نظمتها فرقة من فلورنسا عام ١٣٠٤، أو موكب الحصان للمجوس الثلاثة (ميلانو ١٣٣٦)، مع النجمة المذهبة، والمراحل المختلفة تقص أمامهم، على سبيل المثال فى إطار به هيرودس أو أمام المزود فى الكنيسة؛ أو تقديم دخول اورشاليم فى صالون البلاط الفرنسى لشارل الخامس (١٣٣٨) والذى به من ناحية ستارة تخرج منها سفينة ومن الناحية الأخرى قصر. ثم بعد ذلك الحفلات التتكرية، الدورات الرياضية، الحفلات، ففضاء المسرح هو بديل الفضاء المعاش، يكتسب خواصه من الاماكن (مواقع موظفة أو/و مواضيع ثقافية) ومن العلامات التى بينها .

وفى الفترة بين القرنين الرابع عشر والخامس عشر تغيرت البانورما، وأصبحت هناك عروضًا مسرحية بفضاءات مسرحية وفضاءات مشاهد منظمة للغاية فى عروض تستمر لأكثر من يوم (وبأمتداد الزمن يرتبط امتداد الفضاء وزيادة الاماكن المخصصة للعرض)؛ وفى المقابل توجد عروض تفرض كواقع خاص والنتيجة تكون التبسيط فى فضاء المشهد، توجد حفلات مركبة سواء مدنية أو ملكية، فى النوادى الإنجليزية، للهوايات الفرنسية والألمانية، وفى إيطاليا توجد المدائح ثم بعد ذلك العروض المقدسة فى فلورنسا، "العبقريات" والتعريف الجديد للفضاء (مع وجود منظور ودراسات قديمة)، فالنوادى

الإنجليـزيـة الكبـيـرة (شـسـتـر، ويورك، ووك فـيلد، كـوفـينرى Chester, York, Wakefield, Covenry كان يمكنها أن تحقق بواسطة عربات ضخمة متحركة (كل منها عبارة عن مشهد، وفضاء مسرحى فى حد ذاته بجانب الخواص المعطاة للفضاء المسـرحى فى المدينة) أو بعـربات مـجـرورة مـسطحـة؛ ولكن أيضًـا بأمـاكن ثابتـة، ومخصصة للعروض. وأحيانًا تكون هذه الفضاءات دائرية أو ذات موقع مركزى (امثلة مـعـروفـة جـدًا هى تلك التى فى عـرضى ***قـصـر المثـابرة*** Castello della Perseveranzaأو عرض ***استشهاد القديسة*** ابولونيا Martirio di Sant Apollonia لفوكـويه Fouquer). وفى مـدائح Laudi إيطاليـا الوسطى كـانت ظاهـرة العـروض الدينية تتضح بداخل الرهبـانيات، حتى وإن كانت هناك تطورات مقترحة للمشاهد المعقدة؛ فمثلاً فى عرض ***خلق العالم*** Ceazione del mondo كان مقترحًا خشبة مسرح ذات مستويين موضوعين بطريقة عكسية، ويرمـزان للسمـاء وللأرض، هذا الأخيـر فى أحد جوانبه ضم الجـحيم، وعليه الحيـوانات، والنباتات والأزياء، ولكن بمرور الوقت عدنا لنرى مشهدًا ثابتًا ، وبسيطًا، إن تركيب الفضاء المسرحى فى كل الأحوال يعتمد كثيرًا على الحدث، ويهدف لتطوير أشكاله ، وعادة مـاتكون الأمـاكن المعينة لها أهمية تصويرية ويثريها "الإبداع".

فى القـرن الخامس عشـر شكلت "المواهب" - وخاصة فى إيطاليا التابعة للنزعة الانسـانية - عقدة جديرة بالمشاهدة دعمتها المجازات فى العروض المدنية والدينية؛ "مكان معين" يتحـرك دراميًا فى الفضـاء يمجد "طريقة العمل "للامكانات التقنية، والتى تؤثر فى التوتر للتعرف الشكلى لفضاء المشهد. ويمكن استحضار الآلة الدوارة لمسـرح أدى Ade والتى اختـرها ليوناردو فى ميـلانو ولكنها مـوجودة فى فلورنسـا واستخدمت فى العروض المقدسة، التى تعرفها "اختراعات" بفضاء المشهد، والأكثر

من ذلك أن الأمر يتعلق بعروض خاصة فى الفرق ولكننا نعرف القليل عن هذا، ولكن من النقوش المرفقة بالنصوص امكننا تخيل خشبات مسرح وأماكن تمثيليه، فبالنسبة لعرض ***"القديسان يوحنا وبولس"*** (فرقة ڤانچيليستا Vangelista، عام ١٤٩١- أمام لورنزو، باستخدام جهاز غاية فى الاهمية حتى انه تم تأجيل العرض لحين تجهيزه) كان المكان "المخصص" هو "بستان" الفرقة؛ خشبة مسرح على شكل حرف L مدعمة بارتفاع طبيعى، وفى الذراع الأطول كان يجب أن يوضع القصر الإمبراطورى حيث تدور أغلب أحداث العرض، وعلى الناحية الأقصر موقع المدينة المعاصرة. بالنسبة لفضاءات العروض المقدسة العامة يمكن أن نستخدم أمثلة معروفة جدًا. بالنسبة لعرض ***"البشارة"*** Annunciazione لعام ١٤٣٩، نظمت كنيسة البشارة كمكان للجمهور بين فضائين للعرض ؛ يبنى فضاء العرض الذى تدور أحداثه على الخشبة حتى يجذب الانتباه "صوت رعد" فى الخلف، حيث يفتح الفردوس (دوائر، تاج ، أضواء)؛ والذى منه يخرج الملاك "على حبلين"، ويعبر الكنيسة فوق رؤوس المتفرجين حتى يصل لخشبة المسرح المخصصة، ومن هناتنطلق نيران تعبر الكنيسة (مثل الملاك) وتملأها بالضوء والشرر، وبداخل "عبقرية" برونيلسكى نجد أن فضاء العرض هو حجم الكنيسة كله. و"عبقرية" برونيلسكى الأخرى ربما يكون تاريخها سابق لهذا العرض (فى الفترة بين ١٤٢٥و١٤٥٠)، فردوس فى كنيسة القديس فيليتشى Felice فى الميدان. وهنا الفضاء هو رؤية أمامية؛ فوق الخشبة، وإلى أعلى، حيث توجد قبة أو نصف كرة فى سقف صناعى- والذى كالعادة- يفتح بصوت رعد مظهرًا اضواءًا مخبئة؛ ومن الجزء الدائرى للقبة تنزل "مجموعة"، وهى عبارة عن عجلة بها ثمان ملائكة تقف فى وسط الهواء ومن هذه المجموعة يستمر الملاك جبريل فى الهبوط حتى يصل إلى الأرض. وهو "اختراع" مركب سيعاد استخدامه فى عام ١٤٧٠ وفى

عــام ١٤٩٤ وفى ١٥٣٢ وعــام ١٥٦٥ (بواسطة فــاســارى)، وعــام ١٥٨٦ (بواسطة بونتالينتى Buontalenti ومرة أخرى عام ١٩٣٩، وفى كنيسة الكارمينى Carmine، وفوق حجرة الهيكل المرتفع توجد خشبة مسرح "بمكانين"، قصر بابراج وجبل؛ وفى أعلى يوجد الفردوس الذى سيفتح مظهرًا الله والكواكب السماوية؛ وصعود المسيح من الخشبة إلى الفردوس يحدث بواسطة "سحابة"؛ آلة مرتدية شكل سحابة، وهو اختراع فى تقنيات المشهد ستكتب له استمرارية طويلة. تلك الأمثلة كافية لترينا كيف انه فى فلورنسا، فى القرن الخامس عشر، كان الاهتمام بتنظيم الاماكن المخصصة الممثلة، من خلال الديناميكية الدرامية "للاختراعات"، حيث إنها كانت تبحث عن طرق مختلفة لاستغلال الفضاء المسرحى ومكان المشهد، محاطة أو ربما أمامية. وأهل فلورنسا بوجودهم أو بالمخترعين "الموهوبين" لديهم استطاعوا أن ينشروا تقنيات المشاهد مثل "السحب" و"الفردوس".

والبناء متعدد المشاهد للفضاء يكتسب مجده من خلال الدورات الاحتفالية وعروض السلاح (فهو عصر ريناتو دانچو Renato d'Angio فى ميلانو، ونيليبو البوونو Filippo il Buono فى بورجونيا)؛ ويتعظم فى المواكب الاحتفالية والدينية، فى الغزوات وفى الانتقال المثالى للمدينة. وفى فلورنسا يتقابل موكب العربات التقليدى للاحتفال بيوحنا المعمدان بالموكب الخاص بالمشاهد الكلاسيكية (عام ١٤٩١ هو العام الذى عرضت فيه فرقة فتچيليستا انتصار باولو ايميليا).

عربات متنقلة "مسرح الشارع" صور حية ، فضاءات يومية متحركة فى تكلف، فضاءات من المدينة أعيد تنظيمها لتناسب العروض؛ كانت هذه إحدى الحقائق المنتشرة فى أوروبا كلها فى القرن الخامس عشر . فالمسرح الآن يتم تفسيره على أنه

"مكان عام" ، فضاء احتفالى ، وقطبا فضاء المشهد هما المكان الاحتفالى والشعب والمكان المخصص للحدث "الاختراع"، وفى الجدلية بين فضاءات المواطنين المتحولة إلى فضاءات خاصة لمجتمعات (رهبانيات، فرق، صالة البلدية، وصالة القصر). وهنا يوصف التوتر فى إيجاد تعريف شكلى لمكان المشهد ولمكان العرض، فى تركيب وتعدد العروض ، الفضاءات والمشاهد؛ حيث توجد تقاليد تتكرر ولكن فى وجود وعى جديد بالمسرح .

فى الميادين والمعارض تعطى مهنة التمثيل خشبة المسرح للعروض الهزلية أو الجادة خواصها؛ للفضاء المنظم فى الزمن، لتعدد المشاهد أو انتشار، الأماكن والمخصصة "للاختراعات"، فهى تفرض فضاءًا مكثفًا يكاد يكون سلبيًا .

نستحضر بعض أمثلة المسرحيات الهزلية؛ عام ١٤٦٤ مسرحية ***Mâitre Pathelin*** وفى عام ١٤٣٩ مسرحية أخلاقية طويلة ومركبة وهى مسرحية ***Bon arrivé mal avisé*** فى رين Rennes والتى بها ستون شخصية والنهاية التى تشهد الحكيم فى الفردوس والمعوج فى الجحيم. وفى منتصف القرن الخامس عشر المسرحية التى سبق ذكرها ***قصر المثابرة*** تتطلب مكان دائرى به قصر فى الوسط واماكن تمثيلية (وجمهور) يحيط بكل هذا، ولكن من المؤكد هى البساطة التى ميزت الفضاء المستخدم للمسرحية الهزلية ***كافايولا Cavaiola*** فى نابولى أو للكوميديين القادمين من سيينا أو لعرض ***كل واحد*** Ognuno (هولندى أو إنجليزى فى بدايات القرن السادس عشر). وبالنسبة لعرض Mankind (***البشر***)، عام ١٤٧٠، كانت هناك رؤية مشهد مكون من خشبة مسرح فوق خزانات كبيرة مبنية بداخل مدخل القصر ، حيث يحتوى الحائط الخلفى للخشبة على غرفة مستطيلة مصنوعة من الستائر .

وفى منتصف القرن السادس عشر توجد أمثلة واضحة فى فياندر Findre لتلك الفضاءات المكثفة والبسيطة.

ففى تصميم يجسم عرض *المجاز* Retorica لفرقة كورنلوى كور Cornelius Cort عام ١٥٦٥، تصميم فرانز فلوريس Franz Floris) نرى طريقًا به قصور موضوعًا فيه خشبة مسرح مرتفعة جدًا، أعلى من الجمهور الموجود أمامها، حيث جزؤها الخلفى حجرة مستطيلة من الستائر، وعلى أحد الجانبين، ودائمًا بواسطة الستائر، برج أعلى من الحجرة. (والبرج، الموجود أيضًا فى العربات الاسبانية لعروض الاوتوس ساكريمنتاليس Auros Sacrementales، وأيضًا فى المسرح الاليزابيثى، هو رمز المدينة، مثل القصر، أو السور، أو المنظور المدنى أو قوس النصر).

ولكننا الآن فى عام ١٥٦٥، كان هناك بالفعل "اختراع" المسرح، كانت قد ظهرت بالفعل الكوميديا ديل آرتى واصبح فضاء العروض ينظم على أساس قيم المسرح.

إن تركيبة فضاء المسرح المعقدة للقرن الخامس عشر لن تختزل أو توضع على مستوى معين على اساس شكل غير موجود لمسرح "القرون الوسطى" ولكنها تستخدم لنفهم كيف ينظم فضاء الاماكن المخصصة للعرض فى فضاء المسرح. على هذا الأساس يمكننا أن نأخذ فى الاعتبار العرض العظيم **الآلام** Passione ***والأسرار*** Misteri أيضًا، ونحن مازلنا مهتمين بالدقة الزمنية للتوثيق.

فى فرانكفورت استمر عرض **الآلام** La Passione عام ١٣٥٠ لمدة يومين، ثم أصبح لدينا عرض L'ordo sive registrum (والمعروف أكثر باسم Dirigierrolle) لبلديمار ڤون بيترسويل Baldemar Von Petersweil؛ وقد حاولوا إعادة بناء المشروع عام ١٤٥٠، وفى عامى ١٤٩٣و١٤٩٨ (وفى هذا العام استمر أربعة أيام

ونعرف أن من اهتم بتنظيمة هو الكاهن جوهان كوميسير Johannes Ko messer). وفى الميدان المستطيل الأماكن الكثيرة المخصصة للعرض موضوعة جميعًا حول الميدان وكأنها تبنى حائطًا للفضاء، كثير من الأحداث تدور بداخله ، وفى الصالة المركزية، فى وسط المستطيل يوجد الهيكل، وبين المستطيل الذى يكون فضاء المشهد والقصور التى تحيط بالميدان، وبطول الجانبين يجلس الجمهور. وانتقال مماثل فى العلاقة بين فضاء المشهد والمتفرجين ويحدث فى Lucerna (١٥٨٣) وفى Villingen (١٥٨٥). والمكان المخصص المركزى ومعه أماكن أخرى محيطة موجود أيضًا فى عرض اسفلد Asfeld (١٥٠١، ١٥١١, ١٥١٧). وهنا يمكن أن نستحضر عرض الآلام La Passione لبالزانو (١٥١٤)، والذى كتبه على اساس نصوص سابقة لڤيرحيل رابر Virgil Raber؛ والمخطوط الخاص به يحتوى على قائمة الممثلين، وفى البداية يوجد رسم مبدئى للتصميم يمكن قراءته كخشبة مركزية تحيط بها الأماكن المخصصة للعرض؛ وكان يدور فى الكنيسة، فى مكان مغلق (ولكن وكأنه فى الميدان وذلك بوجود خريطة مشهد مستقلة)، ويستمر العرض لمدة سبعة أيام.

وبالنسبة للعروض الموكبية على عربات مجرورة يكفى أن نذكر الآلام La Passione ليورك York لعام ١٤١٧ وهو عرض به ١٢ محطة للمهرجانات؛ بينما فى Aix-en-Provence، عام ١٤٤٤ كان الفضاء يماثل الساحة المخصصة للدورات الرياضية. وفى روون Rouenx (١٤٧٤)، وفى مون Mons (١٥٠١)، وفى باريس (١٥٤٠)، كان على شكل منصة أمامية.

وعن عرض الآلام Passione لڤالينسين Valenciennes (١٥٤٧) والذى تم توثيقه بنمنمة (منياتور) شامل، وبنمنمات مختلفة للمشاهد المختلفة، إلى بحث عن

خشبة مسرح عريضة فوقها تتجاور الأماكن المخصصة والتى تتعارض مع القراءة الأكثر نقدًا والأكثر اختلافًا من مجرد إحاطة خشبات المسرح بكل محيط الميدان.

وهى أمثلة بين الكثير من الأمثلة الموجودة تشير إلى اختلاف الأماكن المخصصة للمشاهد وللمؤثرات، للفضاء المستخدم والأزياء، لرسم مواقع المشاهد وللأنماط النموذجية الرسمية؛ ولكن بين استمرارية الأساليب، واستعادتها واختلافها فإن تنظيم فضاء المشهد يتم التفكير فيه بطريقة موحدة .

وينتمى عرض **الآلام** Passione العظيم فى النصف الأول من القرن الخامس عشر لإوتاش ميرسادى Eustache Mercedé (وأيضًا ذلك المنتمى لأرنول جريبون Arnoul Greban وعرض چون ميشيل Jean Michel)؛ واستمر أربعة أيام، واشترك فيه مئة واثنى عشر شخصية وكان به أكثر من خمسة وعشرين ألف بيت شعر. والتجديد الذى لوحظ ليس تجميع النصوص السابقة، ولكن تدخل شخص مثقف مفكر قاد عملية إخراج العمل والمونتاج تبعًا لخطة درامية موحدة؛ وتوحيد الدراما يبدو أنه يجب أن يتفق مع وحدة تكوين المشاهد وللفضاء الخاص بالعرض، ليس فقط بطريقة رمزية.

وفى خريف عام ١٥١٦، ولأجل عرض *سر القديس لعازر* Mistero di Sam Lazzaro بنى مسرح من الخشب "رائع الجمال والعظمة" ، مسرح مفتوح ، مغطى بالأقشمة الشفافة، والجمهور فيه يجلس على مدرج ينتهى ببلكون (جميعها بها حوائط فاصلة داخلية مزينة).

فى عـام ١٥٣٥ فـى اسـودون Issoudun قـدم عـرض **الآلام** La Passione فى مسرح حقيقى من الخشب (مشابه لذلك الذى كان الرومان قد بنوه قبل مسرح بومبيو Pomoeo العظيم)؛ وكـان مسرح الدخول فيه مدفوع الأجر. وفى بورج عام ١٥٣٦، قدمت ***أعمـال الرسل*** فى مسرح مفتوح يذكر بالكولوسيو، وقد وصفه شونو Chouneau عام ١٥٦٦، بالمسرح المفتوح ذى الطابقين ، به مدرجات مغطاة بالأقمشة الشفافة، مرسوم بالذهب والفضة والازرق السماوى (وشونو تتبع الحركة الانسانية ويذكر البيرتى. Alberti وفيتروفيو Vitruvio). وفى باريس، عـام ١٥٤١، يوجد مسرح "موضوع دائريًا على طريقة الرومان" به ٢٠ نظام لحدائق مركبة من ثلاثة طوابق ومجهزة ببلكون ورواق.

وعام ١٥٣٤، فى بواتيه ، قدم عرض **الآلام** فى مسرح دائرى بمشاهد ، وفى نفس هذا العام فى سونييه Saunier قدم فى أطلال مسرح قديم. وفى عام ١٥٤٧ فى مو Meaux، ولتقديم عرض ***الأسرار*** I misteri بنى مسرح دائم بالخشب بدرجات وبلكون كان يؤجرها المواطنون، والعروض تبعًا لما جاء فى المخطوط المتعلق بالموضوع، كانت تستمر لمدة عامين، وكانت الخشبة تخضع للتجهيزات ولعمل "الاختراعات".

وفى العـرض المشـهور ***Mystere de trois Doms*** فى رومـون Romans، عـام ١٥٠٩ فالبرغم من أن الخشبة كان مستطيلة ومركزية فقد كان المتفرجون يجلسون على مدرجات وفى الواج. و كانت خشبة المسرح مزينة وبها اربعة تماثيل لملائكة فوق أعمدة. وعام ١٤٠٢، فى باريس إدارت جماعة أخوة **الآلام** La Confrérie de la Passion صالة خاصة بها. وبها توجد كتب "إخراج" مثل ذلك الشهير ***La Passion de Mons*** عام ١٥٠١، وهو العرض الذى استخدم فيه الميدان ولكن وضعوا فيه صالة مسرح ، مستقل وبالنقود.

إذن فقد كانت هناك فى فرنسا فى النصف الأول من القرن السادس عشر مسارح مدفوعة الأجر، مخصصة لتقديم (الآلام المسيح Le Passioni ***والأسرار*** I misteri)؛ أماكن مغلقة، صناعية، خشبة مسرح واحدة ، ومكان للمتفرجين، شىء يذكر بالمسرح الرومانى.

أما فى إيطاليا فنجد عام ١٤٤٨ فى بيروچا كان عرض ***الآلام*** Passione مرتبط بوعظات الأخ روبيرتو من ليتشى Roberto di Lecce ؛ ففى أماكن مختلفة يتضمن العرض: الجلد، الجلجثة، العذارى الثلاثة والمصلوب، والدفن. وفى روما، وبطريقة احتفالية، عام ١٤٩٠، قدمت رهبانيه Gonfalone ***الآلام*** فى الكولوسيو، بأماكن معدة وازياء؛ وبعد ذلك عام ١٥١٧ قدمتها فوق سطح كنيسة عذراء الرحمة S.Maria della Pieta المبنية بداخل الكولوسيو. وفى بدايات القرن السادس عشر فى ڤيلليترى Velletri قدم عرض ***الآلام*** فى الميدان، ولكن باستخدام الديكور الكلاسيكى الحقيقى ، حتى وإن ادى ذلك إلى استخدام الميدان كمكان مخصص فقط للعرض- ويستجيب "لذلك المشهد على النمط القديم" عام ١٥٢٠ إلى إعادة صياغة عرض ***الآلام*** بتحويله إلى تراچيديا . فى ريڤيللو Revello، عام ١٤٨١، بدأت تكون لعرض ***الآلام*** اساليب "فرنسية". وفى ڤيرارا Ferrara كان هناك تراث خاص. فى عام ١٤٨١، وبعد عظة الجمعة المقدسة، كان يقدم فى كنيسة الدوق؛ وكانت الاناشيد تلقى بالطريقة الطقسية؛ كان الدوق هيرقل Ercole والدوقة إليونورا Eleonora يحضرا العرض فى اللوج الواقع فوق باب الدخول؛ كانت الخشبة قريبة من الهيكل الاكبر، بعرض الحائط، وكان هناك "مكانين"، الجبل والجحيم (فم ثعبان ضخم يفتح ويغلق وبه شياطين وافاعى). وعام ١٤٨٩ وخضوعًا لرغبة الدوق انتقل العرض إلى الميدان؛ أصبحت خشبة المسرح أكبر حجمًا ، أصبح هناك أربعة "منازل" وأماكن كثيرة

مخصصة، ورأس الحية يرمز للجحيم، وكان الجمهور يشاهد العرض فى الميدان بينما يجلس الدوق والدوقة ليشاهدا العرض فى برج الساعة بجوار خشبة المسرح.

وفى فيرارا يمكننا التعرف على فضاء مسرحى يحتفظ بالتراث "الرومانى" لفضاء المشهد ، ولكن ينظمه كفضاء مسرحى كلاسيكى وإحيائى. وفى عام ١٤٨٦ فى بلاط قصر الدوق، كان يقدم عرض لبلوتس؛ كان هناك خشبة بها مدرج للجمهور، بينما تشاهد النساء العرض من النوافذ والبلكون؛ وفى الأمام توجد الخشبة المخصصة للمشهد، مكونة من خمسة منازل (على شكل قلاع) بها أبواب ونوافذ؛ والفضاء الموضوع أمام الخشبة كان مستخدمًا أيضًا، حيث كان هناك مركب يمر به.

وفى عام ١٤٩١ كانت عروض بلوتس تقدم فى الصالة الكبيرة للقصر ؛ كانت خشبة المسرح توضع بطول أحد الجانبين ، وفى الجانب الآخر كانت تخصص أماكن للمتفرجين "كما فى المسرح". وفى عام ١٤٩٩، كانت تخصص- فى الصالة الكبيرة- حفرات للمتفرجين موضوعة على الثلاث جوانب لمشاهدة عروض بلوتس؛ وكان الدوقات يحضرن العرض من فوق خشبة المسرح . وفى عام ١٥٠٢، فى نفس الصالة الكبيرة، تبدأ الرقصات أثناء اعداد الصالة للمسرح؛ توجد أماكن مخصصة للمتفرجين مدرجة على الثلاثة جوانب، وخشبة مسرح عريضة وطويلة طول قامة رجل واجهتها كواجهة قصر وبالمشهد ستة منازل مسكونة.

ومن هنا نرى كيف أن "المسرح" كان يعد فى الميدان، فى الصالة وفى الكنيسة دون تعديل فى الفضاءات وفى المشاهد؛ نرى كيف أن "المسرح" هو ذلك المدرج المبنى خصيصًا للجمهور، وكيف كانوا يستخدمون البلكون أو يجلسون فى المشهد كما كان يفعل الدوق . ونرى أيضًا تركيبة نموذجية ومتكررة للخشبة (فى الأنماط المختلفة من

العروض) فهى طويلة وعمقها قليل، وبها مشهد أمامى على شكل قصر وقاعدة من المنازل الخاصة (حتى تلك المنازل المصنوعة على شكل قصور) حيث يكون جزؤها الأعلى هو مكان الأداء.

فى القرنين الخامس عشر والسادس عشر كان للفضاء المسرحى أماكن مخصصة (أجزاء من الميدان ومن الزمن وحدتها مجازية ومفهومية) وكان يفرض وجود فكرة للمسرح ويعرفها من خلال استدعاء الماضى. والمسرح الجديد لا يولد - من حيث الفضاء- فقط بالسينوغرافيا ذات المنظور المدنى؛ ولكن هذا المسرح له جذوره من حيث تعريف خشبة المسرح كمنظومة مستقلة وموحدة للعرض، وفى التعريف، المنظم والموحد، لمكان الجمهور. وفضاء العروض لم يعد هو المكان المعاش الذى تدور فيه الأحداث ولكن أصبح المكان الخاص بنمطه ومورفولوچيته المنظمة، وذلك بغض النظر عن الاختلافات.

والفضاء (فكرة المسرح) يتضمن بداخله العروض المختلفة. وهكذا يمكن أن نعرف الوحدة المورفولوچية الأوروبية التى تعرفنا عليها فى المسرح الإيطالى؛ ولكن بداخل تلك الوحدة المورفولوچية، وبجانب المسرح الذى يحتوى على العروض يوجد أيضًا فضاء العروض.

٢- فضاء المحترفين

حتى يوجد "شكل" للفضاء المسرحى يلزم وجود ثقافة تخلق له الوعى؛ وعندئذ تتضح وجهة نظر المتفرج أى حوار" الثقافة". ولكن توجد أيضًا بصور مختلفة- ولكن أحيانًا واضحة- وجهة نظر رجال المسرح فكثيرًا جدًا مايكون المسرح فى رؤيته من فوق الخشبة مختلف تمامًا عن ذلك المرئى من الصالة. فعلى سبيل المثال فالمسرح الإليزابيثى الشعبى يمكن أن يراه المتفرج المثقف "مسرح على النمط القديم، على النمط الرومانى" (وذلك بشكل المسرح المفتوح وواجهة المشهد المعمارية)؛ ولكن يمكن أن يبدو "كالمنصة" بالنسبة للممثلين.

ومن المفيد أن نتبنى أيضًا وجهة النظر هذه للاعتراف ببرامج مختلفة عن الحقيقية وعن آفاق الانتظار؛ ومن المفيد أيضًا أن نتبنى معايير مستعرضة - قبل أن نعود لأشكال المشاهد فى الثقافات القومية- مثل انتشار احتراف مهنة التمثيل فى أوروبا وعلاقة ذلك بالفضاء المسرحى.

إن "شكل" المسرح هو الأساس الأول فى الوعى الثقافى لمن ينظر؛ ولنتخذ أمثلة حول كيفية رؤية المتفرجين ذوى الخبرات الثقافية المختلفة الفضاء المسرحى: ففى عام ١٤٧٣، قام الكاردينال بيترو رياريو Pietro Riario بإعداد فضاء للحفلات فى روما، فى ميدان القديسين من أجل اليونورا داراجونا Eleonora d'Aragona . كانت اليونورا ترى الميدان كهياكل عملية ولكن ليس له شكل، ولكن ستيفانو اينفيسورا Stefano Infessura فى جريدته أخبار روما وصف الميدان أنه مغطى بالكامل ومزين بشكل دائرى؛ فلقد رأى وحدة الميدان ، ولم ير إذن شكل الهيكل المعد للحدث. أما برناردينو كوريو Bernardino Corio (الذى كتب بعد ذلك بكثير جدًا معتمدًا على

تقارير تيوفيلو كالكانينى Teofilo Calcagnini فى هذا الشأن) رأى الميدان كله مغطى "بالأقمشة الرقيقة"، وبه ثلاث صالات "مفتوحة". وبعد ذلك بحوالى قرن وفى عام ١٥٧٠، درس بينيا G.B.Pigna كثير من المصادر وقام بعمل وصف- وبناء دقيق ؛ فقد وصف كل ما هو مبنى بأنه "مبنى رائع على النمط الانجليزى لاستقبال إليونورا، وبصالاته الثلاثة يحاكى المبانى القديمة"، وهذه النظرة الأخيرة تشارك فى بناء الفضاء سواء كان على الطريقة القديمة أم على طريقة الفضاء الانجليزى، وذلك فى علاقة ربما نساها التأريخ ولكن تستحق أن نستعيدها. والمقارنة تكون مع Banqueting Hall، وهى تراكيب مؤقته خشبية كانت تستخدم بطول الحوائط الخارجية للقصر.

وهكذا فى إنجلترا كانت أكثر العروض كثافة تتم فى مكان مغلق، حيث خشبة المسرح منصة مرتفعة النواة الأكثر مغزى فى الإيهام فى المشهد، وذلك باستخدام الأزياء والديكور و"المنازل" التى تتحرك من مجرد مشهد متعدد إلى نماذج ثقافية أكثر شهرة، سوف تدعى "نماذج على الطريقة الإيطالية" (هكذا - على سبيل المثال- يكتب هول Hall عام ١٥١٢ فى تقرير عن "قناع" القصر) .

وعندما دخل رحالة إنجليزى "كوريات Coryate"- فى زمن شكسبير - عام ١٦٠٨ إلى أحد مسارح فينتسيا رأى الاختلاف الذى صنعه اشتراك المرأة فى التمثيل، ولكنه لم ير هذا الاختلاف فى الفضاء المسرحى ولا فى الجودة: " الصالة بائسة للغاية مقارنة بصالاتنا الفخمة فى مسارحنا بإنجلترا، ولايمكن أن ينافس المثلون ممثلينا بسبب الأزياء والعرض والموسيقى" كم جاء فى لترجمة الإيطالية بالكتاب (توماس كوريات Thomas Coryate , Crudezze, Viaggio in Italia e in Francia (1608), Longanesi, Milano 1975, 270

والعبارة التى ذكرت لهول جاءت فى الترجمة الإيطالية بكتاب

R.Weimann, Shakespeare e La Tradizione del teatro Popolare, Il Mulimo, Bologna 1989,p.187) الترجمة الإيطالية.

والتفاعلات الثقافية تؤسس جدليًا طريقة عمل وطريقة رؤية المسرح بل وتتحكم فى أسلوب الرؤية . ولكن لكى نفهم مسارح عديدة فى التاريخ يلزم النظر إلى ممارسات العروض، وإلى مسرح الممثلين المحترفين خاصة وكيف بنوا فضاءهم المسرحى؛ سواء فى المسرح الاليزابيثى سواء فى ذلك الإسبانى سيجلو دى أورو Siglo de Oro أم فى ذلك المسرح الخاص بممثلى الكوميديا ديل آرتى الإيطالية.

والمسرح الإليزابيثى فى حد ذاته- وله فضاءه المسرحى- مسرح متعدد ومركب، فهو مسرح محترفين. فمن حيث شكل المبنى- كما رأينا- فقد تحدد فى نهاية القرن السادس عشر، فهو من حيث الشكل لايتعارض بالتأكيد مع المسرح الإيطالى، ولكنه يقرأ كالمسرح المفتوح، "على الطراز القديم"- ولكننا نعرف الآن كيف تكون نظرة من يتحدث عن أى موضوع وهو يرى فيه معاييره الثقافية .

ففى الفترة بين نهاية القرن الخامس عشر وبداية القرن السادس عشر - فى إنجلترا أيضًا- أنتشرت النزعة الانسانية، والتعرف على المسرح القديم والتأملات الإيطالية، حيث بدأت عروض باللاتينية وبالإنجليزية فى الجامعات وفى المدارس تتبع النموذج الكلاسيكى، واستطاع شومبر The mediavel stage,) Chambres (Oxford, 1903 II P.110 أن يكتب أنه فى بداية القرن السادس عشر كانت دورات

"*الإسرار*" عبارة عن "مؤسسة تعول نفسها". ولكن الخلاف مع المذهب الكاثوليكى- كان من جملة أشياء أخرى- تسببت فى عدم استمرارية العلاقة مع إيطاليا. ولكن البرجوازية والتراث الشعبى للاحتفالات والعروض والنزعة التجارية والتنظيم الحرفى للمسرح صنعوا من المسرح الاليزابيثى مسرحًا فيه تتعايش الثقافة القديمة مع الحديثة (وخاصة تلك الخاصة بالعروض).

ونظرًا لأن مسرح لندن فى نهاية القرن السادس عشر لم يكن فقط مسرحًا للبلاط أو مسرحًا أكاديميًا ، أو خاصًا بالمدينة أو بالمؤسسات، فلقد تطور مركبًا ومتعددًا مثل نقاط انطلاقه؛ فكان هناك مسرح المنصة النابع من التراث، والمسارح المحلية، والمشاهد المتحركة فوق العربات المجرورة للعصور الوسطى، وصالة تودور Tudor، وخبرات النزعة الانسانية واللوحات الحية Tableaux vivants (مع تأثير الرؤية النهضوية)؛ وبجانب اللوحات الحية أتضح أيضًا الرباط بمسرح ريدجيكرز Rederjkers (حجرات البلاغة الهولندية)- ونذكر مدينة فيرارا وبرج المسارح فى شمال أوروبا. من المؤكد لم تعد خشبة المسرح المصنوعة من الخشب الخام والبدائى هى المفضلة، لقد أصبحت متعددة الاساليب وأكثر مرونة. وتبعًا لدراسات ستاين Styan، هودجز Hodges، سوثرن Southern، هوسلى Hosley، ويكهام Wickham، من ضمن كثيرين، فالمسرح الاليزابيثى لم يكن - على الأقل بالنسبة للمسارح العامة- هو النموذج المعمارى والسينوغرافى الوحيد ، ولكنه كان يجيب على تنوع المؤسسات المسرحية.

كان المكان المسرحى قبل بناء الأبنية المسرحية يمكن أن يكون المسرح الدائرى للبلدية أو ذلك الأكثر بساطة والأصغر حجمًا أو حتى الموسمى للفرق الصغيرة

المتجولة (مكونة من ٥ إلى ٧ ممثلين) أو المسارح المغلقة، سواء فى البلاط أو فى النوادى التابعة للأوساط الإنسانية.

وقبل عام ١٥٧٠ كانت فرق الممثلين تسافر عبر المدن والبلدان لتمثل على خشبات المسرح، فى مسارح البلدية، وفى ردهات الفنادق، بل إنه يوجد تراث طويل الأمد حتى بداخل المسرح الإليزابيثى، تراث من الكوميديين الذين برعوا فى الغناء والرقص والتمثيل: بدءًا من ديك تارلتون Dick Tarlton حتى ويليم كيمب William Kempe وروبرت ارمين Robert Armin، إن الفضاء المسرحى هو ذلك الخاص بالممثل فى علاقته مع الجمهور، ولا يفقد هذا الفضاء فى عروض المحترفين المنظمة أو المتخصصة بداخل المبانى المسرحية.

والعقدة المحركة فى خصوصية فضاء المشهد فى المسرح الإليزابيثى- بعيدًا عن الأشكال المختلفة للمبنى أو مشاكل أساليب السينوغرافيا-تكمن فى كونه مسرحًا فوق منصة خاصة بالممثل. وفى عقد المناقصة التى صاغها هنسلو Hemslonue لبناء مسرح الفورتين Fortune يقرأ أن خشبة المسرح يجب أن تكون عميقة وأن تصل إلى منتصف ردهة المسرح. كان الفورتين هو مبنى للمسرح الشعبى بتصميم مربع نوعًا ما، فلقد كان طول الجانب الخارجى حوالى أربعة وعشرين مترًا، والردهة الداخلية حوالى سبعة عشر مترًا؛ وبداخل الردهة كانت خشبة المسرح عميقة حوالى تسعة أمتار وعرضة حوالى ثلاثة عشر متر، تاركة بذلك فضاءًا للجمهور حوالى تسعة أمتار فى الأمام وحوالى مترين من الجانبين.

ومسرح الفورتين، ١٦٠٠-١٦٠١، لم يكن أول المسارح المبنية فى لندن، ولم يكن شكله المربع نموذجى. فبعد مسرح الريدليون Red Lion بناء عام ١٥٦٧ بنى چيمس

بورباج James Burbage مسرح الثياتر Theater؛ وفى نفس هذا العام بنى ريشارد فارينت Richard Farrant أول مسرح بلاك فريرز Blackfriars، مسرح مستطيل مغلق، وهو مسرح بصالة أعاد بناءه عام ١٥٩٧ جيمس بورباج حيث قدمت عروضها فرقة الأطفال Royal Chapel وفرقة King's men لشكسبير. وتبع ذلك بناء مسارح الكويرتن Curtain عام ١٥٧٧، روز Rose عام ١٥٨٧، سوان Swan عام ١٥٩٥، جلوب Globeعام ١٥٩٩، وأعيد بناء مسرح Globe عام ١٦١٣ (وقد وصف شكسبير مسرح جلوب الأول، والذى بنى بالمواد المنزوعة من مسرح Theater- وكان شكسبير شريكًا فى هذا المسرح- وصفه فى عرض *هنرى الخامس* كإنه حرف O من الخشب)؛ ثم مسرح هوب Hope (افتتح عام ١٦١٤) ومسرح البورز هيد The Boar's Head (عمل منذ ١٥٩٨ حتى ١٦٠٥). ولقد ترك كل من هينسلو Henslowe وآلين Alleyn مسرح The Rose لينتقلا عام ١٦٠٠-١٦٠١ لمسرح فورتين Fortume؛ وتركت فرقة Queen's Men مسرح البورز هيد Boar's Head لتنتقل إلى ريد بول Red Bull (١٦٠٥). وكان شكل هذه المسارح يتراوح بين الشكل الدائرى أو المضلع ومسرح الكوبايت إين كورت Cockpit-in-Court فى قصر وايت هول Whihall كان عبارة عن شكل مثمن بداخل مربع، وجاء ذلك فى إعادة البناء التى قام بها عام ١٦٢٩ انيجو جونز Inigo Jones، معمارى درس فى إيطاليا وصنع من الـ Cockpit مسرحًا مماثلاً لمسرح Olimpico فى فيتشينزا.

والأمر لا يتعلق بمجرد مبان فظة ولكن بهياكل وظيفية (ليست غريبة عن نموذج المسرح الإيطالى) وغنية، وأحيانًا فاخرة . ولقد وصفت وبالفعل عام ١٥٧٧ بأنها "مبان مسرحية فاخرة"؛ وصفها جوهانز دى وايت Johannes De Witt باحث هولندى ترك لنا وصفًا وتصميمًا لمسرح سوان Swan عام ١٥٦٦، قبل إغلاقه بعام

واحد)، وكتب عن تقليد مبنى رومانى وتحدث عن العواميد المرسومة. إذن فلقد كانت المبانى المسرحية فاخرة ومصنوعة بعناصر من النوع الكلاسيكى.

وكانت المناطق المستخدمة لبناء المسارح الشعبية، قرب لندن، مناطق للتسلية. فلقد كان بلندن عام ١٦٠٠ حوالى ١٦٠٫٠٠٠ نسمة وأكثر من ستة مسارح؛ وفى عام ١٦٠٥ كان هناك حوالى ٢١ ألف انجليزى يذهبون أسبوعيًا إلى المسرح. وقبل عام ١٦٤٢ كان فى لندن عشرة مسارح عامة على الأقل.

وكانت الفرق تستخدم المسارح المفتوحة أو المغلقة على السواء، بعد عام ١٦١٠، وكانت تستخدم أيضًا المسارح المكلفة أو الرخيصة؛ وهو الأمر الذى يشير إلى نوع من التشابه فى الهياكل الخاصة بالتقديم المسرحى بالرغم من الأشكال المختلفة للصالات المسرحية. فلقد كان المسرح سواء الدائرى أم المضلع أم المستطيل، المفتوح أم المغلق يحتوى على ثلاثة أنظمة للممرات (وعادة ما تكون مغطاة أيضًا فى المسارح المفتوحة ماعدا الممر الأوسط). كانت خشبة المسرح تمتد إلى الأمام، عميقة جدًا وعريضة. وفى المسارح العامة المفتوحة كان يوجد فى منتصف منصة المسرح تقريبًا على الجانبين زوجان من الأعمدة يصلان إلى السقف: وكانت الأعمدة (فى تصميم De Witt لـ Swon لها قاعدة هامة وكلاسيكية) فلقد كانت مرسومة، وكان السقف فوق خشبة المسرح يستخدم بالطبع فى الحماية من الأمطار ولكن الأهم من ذلك أنه كان "السماء" التى تخفى الآلات و"الاختراعات". وهكذا أيضًا كانت خشبة المسرح المرتفعة من متر إلى مترين متر بها أبواب مسحورة وسراديب أسفل الخشبة.

وفوق السقف كان للمبنى برج (عليه علم مرسوم فوقه شعار المسرح). وفى آخر خشبة المسرح كان يوجد حائط معمارى، به بابان أو أكثر للدخول؛ وفوق تلك الأبواب

كانت هناك شرفة المسرح. أما فى المسارح المغلقة- على سبيل المثال مسرح Backfriars الثانى (١٥٩٧)، لاتوجد "السماء". فشرفات المسرح تستمر فى عمق الخشبة وفى الوسط، وحيث يوجد البرج توجد المنصة الملكية مرفوعة بواسطة حامل مزين (مثلما يوجد فى "مسارح الشارع" أو فى الحجرات المجازية فى هولندا).

والخلاصة هى أن المسارح الإليزابيثية، العامة وأيضًا الخاصة- هى محتوى سواء المسرح المفتوح أم الصالة ، بداخله لاتعرف الشرفات المسرحية فى حد ذاتها الوسط التى تحيط به؛ بل كان مايميزه هو المنصة الكبيرة الخاصة بالمشهد. ويخلق الحائط المعمارى الخلفى بأبوابه، وشرفاته، والسقف بالأعمدة، أو اللوح بالجملون فضاء رائع، احتفالى.

ولكن الشكوك التى مازالت تحوم فى المناقشات حول المسرح الداخلى Inner stage، الذى يمكن أن يظهر نفسه، ويبنى مؤثرات مفاجأة أو حتى فضاء درامى تلك الشكوك تبدو وكأنها تقودنا اليوم لنفكر فى وجود باب بسيط بستارة، أو هيكل متحرك؛ وهو احتياج- أساسًا- نادر الاستخدام فى الدراما. ونفس الشىء يمكن أن يقال عن المسرح العلوى Upper Stage، أو البلكون أو الشرفة (والتى كان يمكن أن يتشارك فيها الموسيقيون أو/و الجمهور). حتى أن خشبة المسرح كانت تبدو - على الأقل فى بعض الحالات- وكأنها منفصلة عن هيكل المبنى.

إذن فلتعريف الوسط المسرحى يجب دائمًا النظر إلى المنصة الكبيرة الخاصة بالتمثيل، بواقعها السلبى ، المستعد دائمًا والمرن لاستقبال فن الممثل، يجب التأمل فى تلك المنصة فى علاقاتها مع الجمهور ومع الشخصية حيث تصبح كلها علاقات حيوية بفضل الأزياء والأشياء الأخرى. فالإيماء والإيهام فى المشهد يتوقفان على

موقف علاقة مع الجمهور، وحول هذه العلاقة يبنى الفضاء المسرحى بقوة الممارسة التمثيلية، حتى وإن لم يكن ذلك من خلال المعالجة المفهومية.

فى عام ١٥٨١ انتهت الأحداث التى بدءًا من منتصف القرن السادس عشر أدت لان يصبح المسرح الإنجليزى تحت السيطرة الكاملة للسلطة المركزية. فلقد أصبحت منظمة الفرق المحترفة والحرفية التجارية فى الإدارة وتنظيم المسارح هى المعطى الاساسى والمحرك للإشكال المسرحية سواء فى المسارح العامة أم فى تلك الخاصة. ولكن استمر فضاء الحفلات الكبيرة فى البلاط والحفلات الثقافية وفيها كان نموذج الفضاء المسرحى على الطريقة الإيطالية أكثر وضوحًا وجدية.

ومسرح الصالة نفذه جونز I.Jones وبن جونسون Ben Jonson فى الصالة الضخمة Great Hall لقصر وايت هول White hall Palace، وذلك بخشبة مسرح معاصرة والآلات. وعملية الترميم (١٦٢٩-١٦٣٠) التى قام بها جونز فى مسرح Cockpit-in-Court سارت فى نفس هذا الاتجاه ، مثلما حدث فى Bamqueting House الجديد الذى اختتم جونز نفسه الاعمال فيه عام ١٦٢٢، وهو مبنى مقلد لعمارة عصر النهضة فى إيطاليا. ثم هناك أيضًا صالة Salisburg عام ١٦٢٩ وMasking House الجديدة . وفى عام ١٦٣٢أعاد جون ويب John Webb- تلميذ جونز- بناء Cockpit-in-court فى ديورى لين Dury Lane واضعًا فيه خشبة أمامية، وقد زاد التقليد الواضح للمسرح الإيطالى فى مشاريع ويليم ديڤينانت عام ١٦٣٩ (فى مسرح ربما يكون على نموذج مسرح سان كاسيانو S. Cassiano فى ڤينتسيا) ثم بعد ذلك فى اعداد The siege of Rhodes، وهى اوبرا للعروض الضخمة، اقيمت فى صالة قصره، وكان جون ويب هو مصمم المسرح. ومن تلك

الضغوط تطور بعد ذلك الفضاء المسرحى فى إنجلترا ، وذلك بمشاهد مرسومة وببرواز المسرح، استمر أيضًا الإصرار القوى للتراث التمثيلى المحترف الإنجليزى بألا يفقد تمامًا كل القوى الخاصة والمحددة للملاقة المحتفى بها فى المسرح الإليزابيثى. وبعد إغلاق المسارح فى الفترة بين ١٦٤٢و ١٦٦٠ استمر برواز المشهد، هو ذلك النموذج للقرن السابع عشر لمسارح كريستوفر رين Chistopher Wren أو مسرح Theatre Royal لديورى لين ١٦٧٤ ومسرح Duke's Theatre لدورست جاردن (١٦٧١) ؛ أيضاً بقوس المشهد والمنظور .

وقد عرفت المنظمة المحترفة للمسرح فى إنجلترا فضاءاً مسرحياً كما قلنا من قبل - لا يتعارض مع النموذج المورفولوجى الأوروبى للمسرح على الطريقة الإيطالية ولكنه يوضح بديلاً تركيبيًا ؛ فضاءاً للممثلين وعلاقتهم سواء مع الجمهور أم مع الشخصية . تلك المنصة السلبية ، المتسعة والمستقلة تؤسس شعوراً بالفضاء المسرحى، شعوراً ممكناً دائماً وذلك أيضا من خلال الأشكال المختلفة المشتركة فى الوجود مع النموذج الأوروبى. والفضاء المسرحى الذى يعرفه الممثلون المحترفون فى إسبانياً لا يختلف كثيراً من وجهة النظر هذه .

فالمسرح الإسبانى كان لديه كنموذج تمثيلى منظومة Autos Sacrementales الثلاث عربات المجرورة (واحدة سلبية واثنتان ببرجين فى الجانبين) والتى إذا اجتمعت فى ميدان كانت تكون المسرح . كان ذلك العرض يديره الرهبان حتى عام ١٥٥٠ ؛ ثم أصبح يديره المجلس المحلى من خلال تعيين ممثلين محترفين . وأول فرقة محترفة لدينا عنها أخبار هى فرقة لوبى دى رويدا Lope de Rueda ؛ كان متجولاً ، وعنه كتب Cervantes انه كان يمثل فوق اربع موائد موضوعه على

مصاطب ، بغطاء ويعمل كخلفية . وإذا كانت خشبة المسرح تعد الفضاء الفارغ للممثل، فقد كانت الاماكن عرضية ، ولكنها كانت غالباً ما تكون الردهات (للفنادق والمستشفيات) . كانت الفرق تمثل بموافقة الملك ، وبالتعاون مع الرهبانيات التى تدير المستشفيات (وفى عام ١٦١٥ تقريباً) كانت الرهبانيات تؤجر الردهات للكوميديين المحترفين . وفى عام ١٥٦٨ قام الفونسو فيلاسكويز Alfanso Velasquez " ممثل كوميدى " بتأجير " ردهة " من الجماعة الرهبانية ، وكان هذا الأمر معتاداً وقديماً . وفى نهاية القرن الخامس عشر اصبحت احدى ردهات المستشارية فى غرناطة مكانًا للتمثيل ، وفى إشبيلية كانت هناك حوالى سبعة مسارح، ثم مسارح أخرى فى إسبانيا والبرتغال .

وفى مدريد عام ١٥٧٠ كات هناك سبعة فرق ، وفى نهاية القرن السادس عشر وكانت هناك فرق أيضاً فى المستعمرات الإسبانية فى العالم الجديد فى بيرو فى ليما (عام ١٥٩٤) أو فى المكسيك (عام ١٥٩٧) . وقد بدأ تكوين الفرق فى المسارح العامة - كما فى انجلترا - فى نهاية القرن السادس عشر (من المسارح الانجليزية - خاصة تلك التى لها تصميم مستطيل مثل مسرح Boar's Head ، و Red Bull ، تشبه لها كثيراً) .

وفى مدريد كان أول مسرحين عامين هما مسرحيا (١٥٩٧) Corrale la Cruz Corral del Princqe (١٥٨٣) ؛ ثم انتشرت هذه الظاهرة بعد ذلك فى المدن الأخرى. ولا يوجد نموذج ثابت ومحدد ؛ فالأمر يتعلق بردهات مستطيلة تقريبًا ، والتى فى الأصل كانت تستخدم النوافذ والبلكونات للمنازل الملاصقة (أو ألواج الفنادق) كشرفات مسرح .

وبهذا المثال الإسبانى نتعرف على " آلة " لفضاء المشهد مفيدة جداً و تستدعى أنماطاً مختلفة للفضاءات المسرحية ، بدءاً من تلك الإليزابيثية أو تلك الخاصة بالبلاط فى القرن الخامس عشر ، وتلك التى " للميدان " وأفضل من أن نترك انفسنا لننجرف بحثاً عن أصول ونماذج نمطية ، لنتعرف على المنصة المرتفعة لتحمل فوقها الممثل الذى " يلعب " فى علاقة مع الجمهور ومع الشخصية ؛ إمكانية " فريدة " للمسرح (والذى كثيراً ما يعاد طرحها فى التاريخ) .

وفى إسبانيا أيضاً (ولكن جدير بالذكر هنا العلاقات القوية مع بلاط نابولى) يتجاور مع مسرح الممثلين المحترفين - حتى يكاد يتحد معه - مسرح البلاط . وسينشر نموذج المسرح الإيطالى فى بلاط فيليب الثانى Filippo II (صعد إلى لعرش عام ١٥٩٨) ولكن فقط فى عام ١٦٣٢ بنى مسرحاً ، وبناه معمارى إيطالى، كوزيمو لوتى Cosimo Lotti وهو حالة خاصة ؛ فمسرح بوين ريتيرو Buen Retiro هو مسرح إيطالى بمعنى الكلمة ، به كواليس وخلفيات وآلات ؛ لكنه يمكن فكه وإعادة بنائه فى الصالة ، أو فى الحديقة أو فى جزيرة وسط بحيرة . إن تصميم المسرح على النمط الإيطالى ، به خشبة مسرح عميقة جدًا وبه تجديدات استخدمت بعد ذلك ؛ المقاعد فى الصالة بممر فى الوسط ، الالواج موجهه كلها تجاه خشبة المسرح. وفى عام ١٦٤٠ سيبنى لوتى Lotti مسرحاً آخر سيطلق عليه " الكوليزيو Coliseo " .

ولكن فى ذلك الوقت وبين وجود أنماط المسارح الإسبانية مثل: Cervanter ، وLape de Vega و Calderón de la borca طور المسرح الإيطالى هيكل متين من الفرق المحترفة ، تمثل فى أنحاء إسبانيا ؛ وتلك الفرق هى التى جاءت " بفضاء المشهد " واضعة أياه فى الاشكال المختلفة للمسرح ، فى الردهات كما فى البلاط .

وفى إسبانيا أيضاً ، عندما يكون المكان المسرحى ليس على الطريقة الإيطالية ، يكون مكانًا محددًا بالمنصة الكبيرة التى فوقها يتحرك الممثل ، بتلك الأزياء الباهرة والاكسسوار البسيط ففضاء المسرح يعضد السينوغرافيا (التى يمكن عدم وجودها أو تغييرها) كما فى "مسرح " المتفرجين .

ولنفهم أفضل وجود مسرح المحترفين فى تاريخ فضاء المشهد سننظر ماذا حدث فى تلك الفترة نفسها (النصف الثانى من القرن السادس عشر والأول من القرن السابع عشر) فى إيطاليا . وهنا نجد أن العروض وفضائها ليست متساوية بالرغم مما فيها من وحدة وعلاقة جوهرية يمكن أن تحدد النموذج الأوروبى ؛ فهناك مسرح الصالة ، ومسرح الاحتفالات والدورات الرياضية ، والمسرح الذى اتجه دئماً نحو مسرح الأوبرا والذى سرعان ما سيصبح مسرحاً عاماً. ولكن أين كان يمثل ممثلون محترفون - مثل ممثلى الكوميديا ديل آرتى (الملهاة المرتجلة) - الذين أكدو وجودهم منذ منتصف القرن السادس عشر فى إيطاليا وفى أوروبا ؟

وكيف كان يتفق كونهم ممثلون متجولون مع فضاءات المسرح والمشهد فى إيطاليا وفى أوروبا ؟ وكيف وإلى أى مدى كانت تقنيات تمثيلهم تتناسب مع الفضاءات المعمارية، خشبة المسرح ، ثقافة المسرح التى كان يتطلبها المسرح الإيطالى ؟!!

كما نعرف ، كان ممثلوا الكوميديا ديل آرتى يتحركون فى أكثر من مستوى - وخاصة فى إيطاليا - ويقدمون أى شكل مسرحى من الهزل حتى كل الأنواع الثقافية؛ وكانت قدراتهم متعددة ، وكانوا خبراء فى كل تخصصات المسرح . كانوا يتحركون (وينتمون) إلى مستويات مختلفة ثقافية واجتماعية ، ينتمون إذن إلى فضاءات مختلفة. كان أكثر المستويات انخفاضًا هو ذلك الخاص بالمهرجين، وكانت المنصات

تقام فى الميادين. وفى إيطاليا كان لكل مدينة ميدان يستخدم خصيصاً لهذا الغرض، فى فنيتسيا على سبيل المثال كان ميدان سان ماركو S. Marco وفى ميلانو ميدان الدوومو Duomo ، وفى روما ميدان نوفانا Novana ، وفى نابولى اللارجو ديل كاستيللو Largo del Castello . ولدينا وصف الرحالة الأجانب ؛ يحكى موريسون Moryson عن المنصات فى ميادين السوق فى فلورنسا ، عام ١٥٩٨، والتى كان يتحرك فوقها المهرجون والمشعوذون والعروض الموسيقية ، يقدمون عروضاً أو يعرضون سلعاً ، وكوريات Coryate عام ١٦٠٨ يصف كيف كانت تقام مرتين فى اليوم فى فينسيا ، فى ميدان سان ماركو خمس أو ست منصات عليها تتحرك فرقة من الرجال والنساء ، اوتونيللى Ottonelli يحكى بدقة عن الكوميديين المهرجين ، وعن منصاتهم المقامة فى الميادين ، ويقص علينا أيضاً عرضاً " للعرائس " فوق" مصطبة " عليها "قصر مصنوع من القماش ". وهنا نجد أن الفضاء هو - بشكل وبآخر - خشبة المسرح القائمة فى الميدان وفى الخلفية بعض الأقمشة ؛ والجمهور يجتمع حولها .

كانت فرق الملهاة المرتجلة الفعلية فى انتقالها من مدينة إلى مدينة ، وقبل أن تصل للتمثيل فى مسارح البلاط أو المسارح العامة تمثل أولاً فى " حجرات الكوميديا " . كان الرومانى جوفانى أندريا Giovanni Andrea سباقاً حيث حاول - ولكن باءت محاولته بالفشل - أن يستأجر " حجرة للكوميديا " ، فى الفترة بين ١٥٤٩ ، ١٥٥٣ ولكن يوجد نمط نموذجى من النوع الإسبانى فى ميلانو ونابولى وروما ، حيث كانت الرهبانيات تؤجر الصالات والردهات لمستشفياتها كمسارح ، ويتحدث عن ذلك أيضاً بيير ماريا شيكينى Pierre Maria Cecchini ، الكوميديان المعروف، كدليل لإثبات

احترام حرفة التمثيل . وفى ميلانو عام ١٥٩٨ افتتح الحاكم الاسبانى مسرحاً صغيراً للكوميديا فى صالة قصر الحاكم Palazzo Ducale ومثلت عليها فرق مثل فرق المتحدين Uniti والغيورين Gelosi المشتعلين Accesi والمؤمنين Fedeli . وكان المسرح الصغير Cortile يقترب كثيراً من المسرح الحقيقى ، التياترو دوكالى Teatro Ducale . وفى نابولى كان يمثل سواء الكوميديون الذين يأتون من الشمال أم الفرق المحترفة العديدة التى تأتى من أسبانيا . وبالنسبة لهم كانت توجد " حجرة " سان چورچ S. Giorgio وحجرة سان چوڤانى S. Giovanni أو " حجرة " سان بارتولوميو S. Barlobomeo .

ومنذ عام ١٥٨٠ وبطريقة أكبر فى بدايات القرن السابع عشر كان يؤجر تلك الحجرات فرق Accesi ، Gelosi وفى جنوة ، عام ١٥٦٠ ، كانت الأماكن التى تؤجر هى ردهات الفنادق ، مثل فندق فالكونى Osteria del Falcone وكروتشى بيانكا Croce Bianca . وفى ڤينتسيا كانت عائلات النبلاء هى التى تدير " الحجرات " (ترون Tron ، چوستينيان Gustinian ڤيندرامين Vendromin) وبنيت على شكل مسارح سان كاسيان S. Cassian (منذ عام ١٥٨٠) ، سان موزى S. Mose (منذ عام ١٦١٢) ، سان سلڤادور (١٦٢٢) وعلى هذا المسرح مثلت فرق (Gli Accessi , I Confidenti, I Fedeli) . وفى فلورنسا كانت " الحجرة " هى مسرح الدوجانا Dogana أو البلدراكا Baldracca (منذ ١٥٧٨) ، وكانت تدار تحت سيطرة الدوق الكبير ؛ وعليها قدمت فرق i Gelosi , Gli Uniti, Gli Accessi , i Desiosi عروضها . ومسرح البالدراكا به مسرح موثق؛ صالة مستقرة ، ذات خشبة مسرح ثابتة، وبها على الأقل نظامين للألواح على الجانبين وبه " ممرات " للممثلين ؛ وقد

أشيـر فى الوثائق إلى تأثير القـاعـات Corrales والتى تحـولت إلى صـالات عـرض (مـسـرح مـولييـر Moliere) . ولكن النمـاذج النمطيـة ليست مـوحـدة ، من حـجـرات خـالية من الديكور بهـا خشبـة مسـرح كـالمسـارح الحقيقة وقد أجر " الحجرة " لسـان چورچ فى نابولى فى بداية القـرن السـابع عشـر لكوميدى من فـرقـة I gelosi ، كارلو فريدى Carlo Fredi ،وكان يديرها ويوفـر للفرق التى يستضيفـهـا خشبـة مسـرح "على اهبـة الاستعداد" ، بهـا "اختـراعـات " وآلات . ثم أصبـحت المسـارح العـامـة فى ڤينتسيا تستقبل أيضاً عروض الأوبرا .

يقودنا تفكيرنا إذن إلى شبكة متطورة من " حجرات للكوميديا " ، صالحة لعروض مـختلفة تبعاً للثراء الفـاحش أو المتواضع للمتعهدين الذين يؤجـرونها أو للفـرق التى تؤدى أدوارها عليها كانت مسـارح على الطريقة الإيطالية ولكن أكثر بسـاطة وأكثر فقـرًا، فضـاء يحيل إلى النمـاذج العظيمة ولكنه يحددها أكثر ؛ فضاء يخلق فيه فن الممثل فقط إيهام المسرح . و كثيراً ما بدت العادات أكثر أهمية من خشبة المسـرح ، والتمثيل يخترع لها الفضاء التخيلى . ومن جهة أخرى كان الكوميديون الإيطاليون يمـثلون فى كل صـالات أوروبا ، واسـتـقـروا فى المسـرح الذى عليـه يقـدم مـوليـيـر عروضـه، وصلوا الى إنجلترا وإلى أوروبا الشمـالية. الشرقية فـالفضـاء المسرحى - حتى وإن كان مـختلفًا من الناحية الشكلية- اتحد واقـعيا بسـبب استـخـدام الممثل لخشبة المسرح .

يوجـد إذن ، كمـا يتضـح من النمـوذج الإليـزابيـثى ، والإسـبـانى أو نموذج الملهـاة المرتجلة ، فضاء للممثل المحترف فى عـلاقة غيرجوهرية (ولا مضـادة) مع الفضـاء المسرح الذى يؤدى فيه ، وهذه العـلاقة لها فى خشبـة المسرح العقدة المولدة لفضـاء

المشهد أو للفضاء المسرحى ؛ إنه " المكان " الخاص بالممثل الذى يحدد المشاعر والرؤية . إن انتشار الاحتراف التمثيلى (كما سبق ورأينا فى عائلات السينواغرفيين) كون وحدة أساسية للفضاء المسرحى ، طريقة لرؤية الفضاء الذى يعبر الثقافات . القاعدة و " الأسطورة " الأصلية هى خشبة المسرح ، ربما كان لها ستارة خلفية ، أو حتى يجلس خلفها الجمهور ؛ كما كتب سيرفانتس عن لوبى دى رويندا ؛ وكما سيكتب أيضاً فى القرن العشرين جاك كوبو Jacque Copeau عن أفكاره حول إعادة تأسيس المسرح للفضاء. إن الفضاء المسرحى هو ذلك الهيكل الذى نجده مرة أخرى فى حالته " الأصلية " ؛ ففى أمريكا الشمالية ، وفى المدن التى لم تبن فيها مسارح بعد على النموذج الإنجليزى ، ستقوم الفرق الجوالة بخلق مسرحًا فى الفضاء الذى يقابلها وغالباً ستكون منصة خشبية موضوعة فى قاعات الاجتماعات Meeting Houses .

الفصل الرابع

مخزن الجديد

هناك قصص تتشابك بطريقة غير عادية بالتاريخ ؛ وهناك وقائع خاصة بفضاءات التمثيل والفضاءات الشكلية لها بلا شك معنى فى حد ذاتها ، ولكن لها أيضاً واقع يعكس الأسطورة فى العلاقة مع المسارح الأخرى . وهى مسارح ساعدتنا لأن نرى المسرح بطريقة مختلفة ، لنصنع مسرحاً بعيداً عن كل الإمكانات الموجودة والمفهومة . فالغرابة هى أكبر العوامل جاذبية و تعطى تلك المسارح حيوية إبداعية تتكرر فى ثقافتنا المسرحية ؛ واختلافها جعل منها ورشًا لكل ما هو جديد ، مخزن نستخرج منه إمكانات جديدة لمسرحنا .

ويُعد المسرح الإغريقى والرومانى ومسارح آسيا - أكثر الثلاثة وضوحاً فى المخزن - مسارح " أخرى" بطرق مختلفة ، مثل الأسطورة والحقيقة التاريخية . فهى مسارح مختلفة استقت منها هوية ثقافتنا المسرحية الكثير .

١- المسرح الإغريقى والرومانى

إن " غموض " المسرح الإغريقى فى تاريخ المسرح يكمن فى كونه " أصلاً " كاملاً ومطلقًا وتعبيرًا تخيليًا لحضارة هى " ميلاد " حضارتنا . إن فضاء المسرح الإغريقى هو نموذج نمطى للثقافة الأوروبية ، شكل " ضرورى " للفضاء المسرحى. ولكن للمسرح الإغريقى واقع تاريخى يتحدد فى الاختلافات الملحوظة بين المسارح المتنوعة المعروفة وبين ارتحالهم فى الزمن ، والذى يخالف الفكرة البسيطة والتطور من موقف بدائى إلى تطور تقدمى فى تنظيم الفضاء ؛ والذى يشهد قفزات ، مفاهيم ، واختلافات . ولكن فى الواقع فإن المعرفة التى لدينا

نادرة مضطربة ؛ فأسطورة المسرح الإغريقى تتركز فى التراچيديا ، ولكننا نعرف أعمال قليلة لثلاثة من مؤلفى المسرح فى القرن الخامس قبل الميلاد (أسخيليوس كتب حوالى ثمانين عملاً ولدينا منهم سبعة أعمال، وليس لدينا من المائة والعشرين عملاً لسوفكليس سوى سبعة أعمال فقط ، وسبعة عشر عملاً ليوربيديس الذى كتب اكثر من ثمانين عملاً). كان مسرحهم خشبياً ولدينا عنه بعض المعلومات الجزئية . إنه تاريخ مهدد ليس فقط من التعقيدات الوثائقية ولكن بصفة خاصة من أفكار المسرح " الطبيعية " التى يعرضها الدارسون . ولكن، بالرغم من الحرص الوثائقى الضرورى وبالرغم من إدراك التعقيدات ، الحديثة النقدية ، وبالرغم من تذكرنا أن المسارح التراجيدية التى نعرفها تسبق المسارح الحجرية التى نزورها ، فالوجود الأسطورى للمسرح الإغريقى يتأسس على مورفولوچيا (بعيداً عن الأعمال المعمارية الفردية) يجب أن نضعها فى الاعتبار.

والعنصر المولد هو الأوركسترا ، الفضاء المحيط الذى يدور فيه الحدث ؛ والجمهور مجتمع بالداخل ، وغالباً فوق مرتفع طبيعى . والأوركسترا هى الفضاء البدائى ، الأصلى ، الأساسى ويتكون تطور الفضاء المسرحى اليونانى من إضافة عناصر وظيفية ستعدل مركزية الفضاء التمثيلى موجهة إياه نحو التياترون Theatron (فضاء المتفرجين) على شكل نصف دائرى (بالإضافة إلى نصف الدائرة التى نجدها أيضاً مطولة لشكل U) وخلفية تطورت فى اشكال اكثر تعقيداً . وفى نهاية القرن الخامس أصبحت الأوركسترا مميزة بوجودها فوق درجة من الحجارة .

والبناء الأول الذى ولدته الأوركسترا وتطورها هو الحفرة ؛ وكان الجمهور فى البداية يقف على قدميه ، ثم أصبح يجلس على مقاعد خشبية (ايكريا Ikria وجمعها كويلون Koilon) تكون شكل مدرج نصف دائرى. ويحكى فى التراث أنه فى أثينا ، فى زمن الأوليمبياد السابعة (٥٠٠-٤٩٧ قبل الميلاد) ، أدى سقوط المنصات الخشبية إلى بناء فضاء مجهز للمشاهدين اسفل الاكروبولس ، بمبان أكثر متانة من الخشب أيضاً ، ثم بعد ذلك من الحجارة فى زمن ليكورجو Licurgo فى القرن الرابع قبل الميلاد . ومن الجانبن ، فى المساحة بين الكويلون والأوركسترا ، توجد البارودوى Parodoi ، أى مداخل الكورال . وقد تسببت الضرورة الوظيفية فى بناء أكواخ من الخشب (حتى يتمكن الممثلون من تغيير ملابسهم ، استخدامها كمخزن ، إلخ) ووضعت - على الأقل منذ بداية القرن الخامس - ملامسة للأوركسترا من الجانب الآخر للكويلون ؛ وتلك الأكواخ المستطيلة دعيت سكينى Skene ، وأصبحت خلفية الحدث. ربما لم تكن موجودة فى زمن أسخيليوس ، لكنها بنيت فى المسرح الديونيسوسى فى نهاية القرن الخامس قبل الميلاد . والسكينى Skene والتى بنيت فى البداية كخلفية سلبية ، أصبحت بعد ذلك تدريجياً تزين وفتح فيها باب فى الوسط ، حدث ذلك تقريبًا عام ٤٥٠ قبل الميلاد ؛ وفى جانبى السكينى Skene أضيف مبنيان متحركان (الباراسكينيا Paras Kenia) ، ربما كانت بهما أبواب وأيضاً أعمدة - وبين السكينى الباراسكينيا كان هناك ممر يحدد فضاء الممثلين (فى البداية واحد ثم اثنان ثم ثلاثة ، وكانوا يمثلون شخصيات مختلفة بمساعدة الأقنعة) ؛ وأحياناً كانت الباراسكينيا تتكون من طابقين مثل السكينى Skene .

وعند هذا الحد سنجد أنفسنا أمام تعديل جوهرى لفضاء المسرح ، فلم تعد الاوركسترا هى العقدة المولدة للبيئة لمسرحية ، بل المستوى الذى تقع فى خلفيته السكينى ومحدد من الجانبين البارسكينيا . وانتقل مركز الانتباه والتوتر من الأوركسترا الإجمالى مستوى السكينى والباراسكينا ؛ إلى مجموعة الممثلين إلى الباراسكينيا المتحركة ويبدو كأنه انشأ كأمتداد له الاوركسترا ودائرة المشاهدين . كل هذا حدث فى حوالى قرن ، وتحدد تنظيم الفضاء المسرحى فى العلاقة بين الاوركسترا ، الكويلون ، السكينى (المجموعة والمشاهدين ، والممثل).

أصبحت المنطقة بين السكينى والبارسكينيا ، وإطار المشهد منطقة متسعة ومرتفعة حتى ثلاثة أمتار ومليئة بالأعمدة ؛ وعندئذ أصبح مبنى المسرح المركب مكوناً من طابقين ، ذلك العلوى هو مسطح برواز المشهد و خلفيته السكينى ، بأبواب عريضة (من ٣ : ٧) محاطة بأعمدة وتماثيل (دائرية ذات ثلاثة وجوه مرسومة) . أما الدور الأول فهو الاوركسترا والتى لها كخلفية الأعمدة التى تزين قاعدة برواز المشهد .

وهكذا تحدد النموذج النمطى للمسرح الإغريقى (ستحدث به تعديلات وتطورات) ، والمسرح الرومانى يُرى على أنه تطور للمسرح الإغريقى. المسارح المؤقتة الخشبية بنيت أيضاً فى الحضارة الرومانية مسارح حجرية (الاول هو مسرح بومبيو Pompeo عام ٥٥ قبل الميلاد ؛ ثم بعد ذلك مسرح بالبو Balbo ثم مسرح مارتشيللو Marcello) . والتجديد الرئيسى ليس فى تفضيل منحدر طبيعى أو صناعى ، ولكن فى وجود بناء معمارى مستقل (بتطور أيضاً فى اماكن الخدمات) . فالبرواز المسرحى عبارة عن مسطح عريض أكثر انخفاضاً ، خلفه

مقدمة مشهد معمارية مزينة على أكثر من مستوى (حتى ثلاثة مستويات) بها من ثلاثة إلى خمسة أبواب (إخراج وضيافة) ؛ وفى الجانبين الأبواب المتحركة . وقد قام ڤيتروڤيو (فى الفترة بين القرن الاول قبل لميلاد والقرن الأول الميلادى) بتعريف نموذج المسرح الإغريقى والمسرح الرومانى وذلك فى كتابه "المعمارى" De Architectura وأشار أيضاً للاختلافات بين المسرحين متحدثا عن ثلاثة مسارح ، الكوميدى والتراجيدى والساخر .

وبتقديم تاريخ الفضاء المسرحى القديم ، يقدم لنا التطور المنطقى لتعريف المبنى المسرحى ، والذى تأسس على أن يناسب ويتآلف مع الوظائف الداخلية ، وعلى التطورات المحددة فى العلاقات التى يتكون منها التمثيل المسرحى ؛ وبذلك يصبح مجمع فضائى مطلق للعرض المسرحى . ومن هنا جاءت القيمة العظيمة والدائمة الأسطورية فى تقديم المسرح عبر العصور .

فمنذ زمن تعلمنا أن نميز بين التطورات الاساسية والمطلقة ونعرف أن التاريخ صنع من قفزات واختلافات ، استعادات وشطحات ؛ وبالنسبة للمسرح نعرف أنه قبل أن يحدد فى تخصصه عرف المسرح من خلال التركيبة الثقافية والذى يعد جزءاً نشطاً فيها. فالمسرحان الإغريقى والرومانى - على سبيل المثال - سيتم البحث ليس فقط عن وظائفهم التمثيلية ولكن أيضاً عن كونهم عمارة (هندسة معمارية) ، أى شكل بناء معين فى علاقته مع المعابد ، والمبانى المدينية والعامة ، الممرات والميادين ، الساحات الرياضية والنوادى واماكن الالعاب ، والمسارح المفتوحة. ولكن أحياناً يقودنا المنطق المطلق لعدم رؤية مسارح أخرى وفضاءاتها ،

ولأن نجعل معتقادتنا عن التقديم المسرحى مطلقة ، وأن نفكر فيها وكأنها عالمية، ليس فقط بل وكأنها هى الضرورية . ولكن المجهود المستحق لكل تقدير للتأريخ الحديث فى أنه بحث من جهة عن المسارح الفردية ، واكتشف خصوصيتها وشكل بنائها التقريبى . ثم بدأ البحث عن المضمون سواء فى المسرح الرومانى أم فى المسرح الإغريقى .

ومعطى واحد هو الأكيد؛ وهو أن الفضاء المسرحى لا ينتمى للكتاب المسرحيين العظماء مثل بلاوتس ولتيرينزيو ، فليست هناك علاقة محددة بين الدراما العظيمة والعمارة العظيمة وأيضاً ؛ أن النموذج النمطى لمسرح سوفوكليس كانت يتطلب قصراً وذلك الخاص بيوريبيديز كانت لمعبد أو منزلٍ أو مخيم، ولكن ما هى المعتقدات التمثيلية التى كانت تتطلبها الرؤية ؟!

عرف المسرح الإغريقى الالآت ؛ enkiklema عبارة عن مسطح يظهر (دائرى أو بعجلات) والـ Mechané (رافعة الآلة الالهية Deux ex macchine) هل كانت تركيبات بنائية طورت الفضاء المسرحى ؟ ... هكذا أيضاً الأقنعة والملابس... فالفضاء المسرحى فى اليونان وفى روما ليس فقط ذلك الخاص بالمبانى المسرحية ، فتلك الأخيرة تمثل نماذج مختلفة بداخل مورفولوجية عامة تؤسس " الأسطورة " .

ربما كان مسرح سيراكوزا موجوداً بالفعل منذ منتصف القرن الخامس ق . م؛ وقد جاء ذلك فى افتراضات أركيولوچية ، بأنه كان فى الأصل مسرحاً بدائياً بمنصة خشبية صغيرة ، ثم بعد ذلك بنى له برواز مسرح عريض جداً (حوالى ثلاثة وعشرين مترًا) باراسكينيا ثم بعد ذلك تطور ليصبح ببرواز مسرح مرسوم

وله ثلاثة أبواب . إذن فهذا المسرح الاثرى ربما يرجع إلى القرن الثالث ق.م ، ولكن ربما تكون الأوركسترا والحفرة قد سبقا هذا التاريخ. وفى سيراكوزا اليونانية القديمة ، "اخترع" ابيكارموس الكوميديا اليونانية القديمة سوفرنس "المايم" فى القرنين الرابع والثالث قبل الميلاد ، واخترع رينتون Rintone المحاكاة الساخرة فى الترچيديا ؛ ووصل أسخيليوس إلى سيراكوزا ربما لتقديم مسرحية "*الفرس*" ومن ساراكوزا ذهبت إلى اثينا فرق من الممثلين - الراقصين ، مثل تلك التى ذكرها سينوفونت Senofonte فى كتاب سيمبوزيو Simposio ، والذى يحكى فيه عن ممثلين متجولين أتوا من سيراكوزا ليحيوا حفل عشاء فى منزل حمى الشبياد Alcibiade وليقدموا مشهد حب بين ديونسيوس وآريانا . ويبدو انهم لم يرتدوا الاقنعة ، وأن نساءاً مثلن فى هذا العرض ، و ربما كان فضاؤهن منصة مرتفعة ، فهو نوع من الفارس المنتشر فى اليونان العظمى .

وبجانب المسارح الأثرية أنتشرت أيضاً المسارح الانيقة الصغيرة المغطاة أو نصف مغطاة Ekklesiasteria ، Bouleuteria ، Odei ؛ وربما كانت لديهم سينوغرافيا بتماثيل وقناطير ، إطارات ومعابد مثل سينوغرافيا مسرحية ***اباتوريو*** ***Apaturio*** لالباندا Alabanda (القرن الثانى قبل الميلاد) واعدها ڤيتروڤيو. وأيضاً فى نقوش مسرح سابراثا Sabratha (القرن الثانى ق.م) ، ونجد فوقها صور خلافات الممثلين ومشاهد تمثيلية ، ومشاهد السخرية التراچيدية . وفى فترة الحضارة الهيلنيية ومع انتشار الكتاب والقراءة ، جاور فضاء المسارح الأثرية العظيمة فضاء كتاب الدراما ، كتاب الأغانى ، واختيارات أعمال التراجيديين العظماء.

كان أول مسرح مستقر فى روما مسرح بومبيو Pompeo عام ٥٥ قبل الميلاد، ولكنه كان محطة وصول وليس محطة انطلاق ، وعلى المدى الطويل وأكثر من مرة كانت هناك محاولات لبناء مسارح غير خشبية فى روما .

وكان التأخير يرجع بالتأكيد لأسباب سياسية (فالمسرح مرتبط بالتجمعات) ولكن انتشار الحديث عن المسرح Ludi Sceenici وتنظيم الممثلين بالفعل فى زمن تيرينزيو Terenizo يجعلنا نفكر فى وجود الفضاء المسرحى ، حتى وإن لم يكن وجود دائم . ولكن بنيت فى روما بعد ذلك المسارح الحجرية ، ولكن لم يكن هكذا الوضع فى لازيو وفى إيطاليا ، وتوجد " مسارح " بنيت ليس كمسارح ولكن كاستخدام معمارى ؛ فى القرن الثالث ق.م فى جابيز Gobies وفى القرن الأول قبل الميلاد فى تيفولى Tivoli ظهر ذلك فى الهياكل المرتفعة نحو السماء فوق هضاب والتى لها سلالم للصعود نصف دائرية ، وتكفى إضافة منصة خشبية لتتحول إلى مسرح . والمسارح العديدة فى الفترة الجمهورية فى وسط إيطاليا لها ملامح مشتركة ومختلفة عن المسارح الهيلينية وعن تلك الموجودة فى صقلية . فإذا كان الاغريق يضعون المذبح فى منتصف الأوركسترا ، كانت المسارح والهيكل فى إيطاليا متحدة والهيكل (موضوع فى أعلى وبالتالى تحتاج إلى سلالم) يضم المسرح أو موضوع على قمة المسرح . والمبنى المسرحى الرومانى يدخل فى نظام مدنى ولا يعتمد على الموقع ولكن له هيكل مستقل (فى جوبيو وفيرينتو أو فى فلتيرا كانت الحفرة توضع بصورة مختلفة) ولكن أهم شئ هو أن المسرح الرومانى لا يعتمد على الاوركسترا ولكن على الثنائى الحفرة - المبنى المسرحى ؛ وهى علاقة - قبل أن تصبح علاقة وظيفية - عبارة عن وحدة بنائية .

وقد طور المسرح الرومانى الاماكن المستخدمة : مثلاً وجود ممر خلف خشبة المسرح لاستخدام الممثلين Postscacniun ، وآخر للجمهور Porticus Post Scaenam ، والمخازن الموجودة أسفل خشبة المسرح الخاصة بالآلات Iposcenio ولم يكن تطور واستقلال المبنى المسرحى له اتجاه محدد ؛ كان مسرح بومباى Pompei مستقلاً تماماً ، ولكن مسرح Oronge مبنى فوق منحدر .

ويحكى بلينيو العجوز عن المسارح الفضية والذهبية، وعن ذلك المسرح "الرائع" فى سكاورو، وعن الجليد الذى يغطى خشبة المسرح و العطر المقدم للجمهور ، والألعاب المائية .

يوجد إذن تاريخ مركب متعدد الاتجاهات خاص بالفضاءات المسرحية فى اليونان ، وآسيا الصغرى وأفريقيا وصقلية وبلاد الإغريق وفى الإمبراطورية الرومانية . وفضاء المسرح القديم ليس فقط هو ذلك المرتبط بالمسارح الأثرية ؛ فلم تكن هناك أشكال محددة ومطلقة ، بل اصبحت للأشكال قيمة أكبر بوضعها فى الأعمال الدرامية الإغريقية والرومانية العظيمة . وفى العالم القديم أيضاً كان تاريخ الفضاء المسرحى هو تاريخ بيئات وعلاقات مع العروض ، بدءاً من الألواح المركبة حتى الابنية المستخدمة فى أنماط مختلفة للمبانى المسرحية .

وتمنحنا مسارح القرن العشرين رؤية مختلفة للتاريخ المتعدد للمسارح الكلاسيكية القديمة ؛ ولكنها لا تنزع عن المسرح الاغريقى (ذلك المرتبط بالآثار) سحر فضاء النموذج الأصلى ؛ ذلك الذى أعيد طرحه فى تاريخ المسرح الغربى كنوع من التوتر فى كل مرة " يخترع " أو " يعاد اختراع " المسرح ، إنها

مورفولوجية المسرح الإغريقى والرومانى . والمكان المولد – الأوركسترا – كفضاء للمقدس وللمجموعة ، ورمز المجتمع تقابلها اليوتوبيا الخاصة بفضاء اجتماعى مثالى يظهر فى فضاء معمارى . ومكان المتفرجين ينظر له كتناغم بين الكتل (يؤدى للرؤية الرائعة ؛ والكلمة التى تنتشر بطريقة مباشرة وبصوت منعكس) أما المبنى المسرحى- كنظام اجتماعى -فهو يمثل الحزب الفضائى القوى لخشبة المسرح ولمكان الجمهور. الفضاء الاغريقى فى الثقافة الغربية هو فضاء المسرح المهيب والأثرى بكل بساطة . غير أن المسرح الرّمانى يضيف فى علاقة المدينية (وليس فى العلاقة مع الطبيعة مثل المسرح اليونانى) مبنى شائعًا منظمًا لراحة ومتعة المتفرجين .

ونظام العلاقات بين الفضاء المسرحى وفضاء الجمهور ملحوظ ؛ ففى مسرح أبيداورو Epidauro – على سبيل المثال – يشير أيضاً اليوم إلى النوعية المختلفة لفضاء تلقى الممثلين أو ذلك الخاص بالمشاهدين (وأدين بهذه الملحوظة لستيفانوچيراتشى) ؛ وهو فضاء واسع جداً وفسيح به خلفية طبيعية للجمهور ، بينما هو قريب ومحدد للممثلين ، والذين يرون تقريبا حائط من المشاهدين ليس بعيداً ويعرفون كيف يصلون إليه ولو بالهمسات . فالمسارح الاغريقية والرومانية مسارح منظمة فى علاقات منظمة ، سواء من ناحية الحجم أو من ناحية الوظيفة فهى عمارة مسرحية ليست بحاجة إلى عروض لتكتسب معنى و لتعبر عن قيم معينة ؛ فى ذلك توجد قوة عظيمة جاذبة عرفها رجال المسرح واستخدموها عارضين من خلالها قيم إعادة البناء .

٢- مسارح الشرق

لننظم بوعى أكبر المعرفة عن مسارح الشرق ووضعها فى تاريخ المسرح نقترح الفصل المفيد بين " المسارح الأسيوية " و " المسارح الشرقية "

(N. Savarese, in F. Cruciani -N. Savarese , yuide bibliografiche .
(Teatro, Garzanti, Milano 1991, PP. 251 . 53)

والمقصود بالمسارح الأسيوية الإشارة للأشكال المتعددة والمختلفة المسرحية والخاصة بالعروض فى بلاد آسيا ؛ المسارح الشرقية تشير إلى التاريخ الطويل وغير المتشابه للعلاقات بين الثقافة الغربية وثقافة آسيا فى الطرق التى وضعت بها تلك الأخيرة فى التاريخ (من حيث التصنيف الغربى) . ويلزم هنا أن نستحضر تداخل تلك الحقيقتين حتى لا نقود - فى حديثنا عن الفضاء - مسارح الشرق إلى حضارة بعيدة غريبة أو إلى مكان يقودنا لنتعرف على أنماطنا الخاصة .

فالتاريخ الخاص بمسارح الشرق هو ذلك التاريخ الطويل الذى يعود بنا إلى عرض الفرس لإسخيلوس وإلى الممالك الهندية - الإغريقية للإسكندر ، وإلى التمثيل والعروض الخاص بسوريا وبمصر القديمة والتى وصلت إلى روما (وربما أيضاً من سوريا إلى الصين) ، إلى الإمبراطورية البيزنطية ، إلى المتابعات الأجنبية منذ عصر النهضة وما بعد ذلك ، مثل عمل إرساليات الچيزويت التى رأت " المسارح " الشرقية ، ثم بوسائل الخروج والاسفار فى القرن التاسع عشر إلى الإمبراطوريات الاستعمارية ، وصولاً إلى الراقصين - الممثلين الشرقيين فى أوروبا فى نهاية القرن التاسع عشر والإيحاءات المستمرة منها والتى عكسها

المسرح فى القرن العشرين (جريج Craig ، كوبو Copeau ، ارتو Artaud ، ميرهولد Meyerchol'd ، يتس Yeats بريخت Brecht ثم بعد ذلك جروتوفسكى Grotowski ، بروك Brook ، شيشتر Schechner ، باربا Barba) والتاريخ المرتبط بالمسارح الآسيوية تاريخ معقد أيضاً ، إذ إن أساسه هو انتشار أربع ديانات كبرى (الهندوسية ، والبوذية ، والكونفوشية والإسلام) والتى ارتبط بها المسرح بشدة ، ويجب أن نعترف أيضاً أنه فى آسيا يُعد الرقص والمسرح واقع واحدًا مرتبط بالموسيقى. وهذا الواقع يقوم على الامكانات الجسدية للممثل ، وتصنيف الحركات المسرحية، والتعليم الطويل والمستمر لطرق التمثيل والدور الاساسى للموسيقا والعلاقة بالدين واستخدام الألوان والأزياء كأساس للسينوغرافيا .

إنه تراث ديناميكى من التنوع وليس مجرد تراث محافظ ثابت. والفضاء - فى مسارح آسيا - هو بنائيا الممثل الذى يتحرك فى فضاء معين أزياؤه ومكياجه، القيم الرمزية للأدوات، وهذا هو أول إبهار حدث لرجال المسرح الغربى فى القرن العشرين بالاضافة إلى ذلك تركيب الاشكال التى تخلق من العناصر التى ذكرناها، إنها أكثر من مجرد شكل هندسى لمجمل العناصر بل نجد أنفسنا أمام تعريفات الممثلين للفضاء المسرحى حيث يفرضون عليه الطرق التى يجب من خلالها تنظيم أماكن المتفرجين ؛ فتلك الطرق لا تنبع من بيئة ابدعها المشهد ، ولكن تنطلق من وظائف وقيم اجتماعية .

ومن الثقافات المتعددة لآسيا اخترنا الثقافة الهندية ، الصينية واليابانية (ولكن توجد ثقافات أخرى أيضاً تلك الخاصة ببالى Bali وحضارة التبت ، إذ

إن لديهم مسارح وفضاءات) . ولن نقدم عنها تحليل تأريخ ولكن مجرد إشارات "وجود " بسيطة .

المسرح الهندى

توجد ثقافات كثيرة فى المنطقة الهندية الواسعة ، وبالتالى أشكال مختلفة للعرض ، وتاريخ طويل . ولكن للمسرح التاريخى التراثى توجد نقطة انطلاق فى أحد الأبحاث وهو بحث Natya - Sastra ينسب للأسطورى Bharate Muni ، حيث يجمع الحكمة المسرحية فى الفترة بين القرن الثانى قبل الميلاد والقرن الثانى الميلادى .

و الناتيا Natya فى الهند هو ما نسميه نحن المسرح ، شكل فنى مكون من عناصر الرقص والموسيقى والبانتومايم والملحمة وأداء باليه ، وفنون تشكيلية وطقسية ، والبحث عبارة عن مرشد موسوعى حول فن التمثيل ويتكون من ستة وثلاثين فصلاً والفصل الثانى عن العمارة المسرحية (فالعنوان " Mandapivi-dhanam " مترجم " بناء المسرح ") .

وفى أبحاث العمارة الهندية يتحدث عن أماكن العروض الثابتة المبنية بجوار المعابد الضخمة ، أو تلك المؤقتة المرتبطة بمناسبات طقسية ؛ وأيضاً الخاصة بصالات مستخدمة للعروض تحدث باراتا Bharato عن ثلاثة أشكال لبناء المسرح (مربع ، مستطيل ، مثلث) وعن ثلاثة مقاييس (كبير ، ومتوسط وصغير) ، وعادة ما تكون موزعة بالترتيب الأولى للآلهة ، ثم الملوك ، ثم الشعب .

وتبعاً لنقد ابهيناقا جويتا Abhinavagupta فإن المقاييس الثلاثة لا ترتبط كثيراً بالجمهور ولكن بالأبطال الذى يمثلهم الحدث . ويوجد أيضا تكوين صارم فضائى يتعلق بالمقاييس ، والذى منه نستنتج أنه فيما يتعلق بالفنانين أفضل مسرح مستطيل مقياسه حوالى ٣٠متر x ١٥ (المربع ١٥x ١٥، والمثلث جوانبه ١٥ متر) . وهذا المسرح المستطيل متوسط (٣٠x ١٥) ، ينقسم إلى جزئين متساويين؛ أحدهما لخشبة المسرح والآخر للجمهور . خشبة المسرح منقسمة إلى جزئين متساويين (الجزء الخلفى هو جزء تغيير الملابس) ، والجزء الأمامى من خشبة المسرح منقسمة أيضاً إلى جزئين ، الجزء الأمامى منهما (رانجابيتا) هو الجزء المخصص للأداء . والتقسيم ذاته وبدقة موجود فى المسرح المربع والمسرح المثلث . ولكن جدير بالذكر أن ننتبه لاختيار الأرض التى عليها يبنى المسرح ؛ يجب أن تكون مطهرة من الدنس (حجارة ، عظام ، حشائش ، حصى) وقاسية ويتم قياسها بخيط أبيض بطريقة فلكية معينة. ويتم الإشارة ، بالتفصيل - لكل نمط مسرح - إلى العدد والمكان والكيفية التى يجب أن تقام بها الأعمدة . وعادة ما تكون المناطق المختلفة فى تقسيم المسرح مكرسة لآلهة مختلفة ؛ الفناء مزين بصور نباتات ، وزهور وطيور وحيوانات والأسوار أيضاً يجب أن تكون مزينة وفى أبحاث أخرى أقل انتشارًا مكتوب أنه فى قصر الملك يجب وجود ثلاثة أنواع من المسارح : مستطيل ، مربع ، ودائرى مشيراً إلى نوع العرض ونوع الجمهور المخصص لكل شكل .

وتبعاً لما كتب باراتا Bharata ، يجب أن يجلس الجمهور فى شرفات مسرح مرتفعة فى مستوى أعلى من خشبة المسرح ، وتقسم خشبة المسرح إلى ثلاثة

أجزاء (تقسيم غير معمارى) يسمح تغيير المشهد ؛ حيث تمثل دورة للممثل الراقص الذى يعبر من مكان إلى آخر تغيير الفضاء . وعادة يكون لغرفة تغيير الملابس بابان يسمحان بالدخول للخشبة . الموسيقيون يجلسون فوق الخشبة ، فى أحد الجوانب ؛ ويوضع الستار فى المشهد وخلفه تدور أحداث تمهيدية .

إذا أعدنا التأمل فى الفضاء كما حكاه لنا باراتا Bharata ، من الصعب ألا نضع أمامنا هذا التساؤل : كيف أن حدث بناء المكان أهم بكثير من البناء فى حد ذاته ؟ فالفضاء يخلق من حدث بناءه تبعاً لقواعد تقنية - دينية . ولكن فى النهاية لا نجد أمامنا مكاناً هندسياً . بل نجد خشبة المسرح بحوائطها الخلفية ، شرفات المتفرجين ؛ ديكورات الساحة والأسوار ، ونجد أيضاً ديكورات الحوائط الخلفية ، الموسيقيون يجلسون فوق خشبة المسرح ، ازياء الممثلين - الراقصين ؛ وهذا الإجمالى هو الذى يحدد فضاء التمثيل .

ونحن نجد بالفعل كل تلك العناصر مبسطة بطريقة أو بأخرى - فى كل عروض التراث ، فى صالات العرض فى المعابد أو القصور ، وفى المسارح المؤقتة التى تبنى لمناسبات . فالفضاء المسرحى الأساسى يبدعه جسد الممثل - الراقص، تخلقه حركاته فى الفضاء وأزياؤه . تكون حوائط ستائر الخلفية والأسقف والأعمدة أيضًا . ومن الممكن أن نعثر أيضاً على إكسسوارات (عربات يدوية ، أعلام ، أحجار صناعية ، عربات ، الخ ...) توجد أيضًا ألوان الأقمشة ، ونوعية الزينة و أسلوب الماكياج . و الألوان لها قيمة رمزية ومرجعية ؛ فالأبيض للعرض البطولى ، واللون الغامق للعرض الحزين ، والألوان المتنوعة للكوميدى ، هكذا ... فالفضاء المسرحى يبنى على أساس رقص الممثل ، حركاته المنظمة

بيديه (موادرا Mudra) ، ومن تنوع التوازن والأوضاع ، وعلى أساس التعبيرات الرمزية على وجهه ، ومن الموسيقى .

وإذا كان هذا الأسلوب للفضاء المسرحى يمكن أن يصلح للمسرح السنسكريتى، فإننا نجده أيضاً فى الرقصات الدرامية . ففى رقصة الكاتاكالى Kathakali يقف الجمهور فى أى مكان و يحدد مكان الأداء . يمسك شخصان بقطعة قماش تستخدم فى البداية كستار ، ثم بعد ذلك للسماح بدخول الممثل - الراقص . يكون زيه فضفاض ملون ، وماكياج الوجه مركب ؛ هذ هو المشهد . تلك عروض المساحات المفتوحة ، ولكنها أيضاً رقصات درامية حيث الفضاء هو الجمهور الذى يراقب اداء الممثل - الراقص من أحد الجوانب ، ثم هناك الفضاء الديناميكى الذى يخلقه المثل.

ويكمن الإبهار والتأثير العظيم للمسرح الهندى على رجال المسرح الغربى فى ذلك المعنى " المقدس " فى تعريف الفضاء ، فى إعداده ؛ وفى أن عمل الممثل هو الذى يخلق فضاء الحدث المسرحى فى مكان مفتوح أو مكان مغلق ، وفى أن القيمة المرئية للعرض (الأزياء والأقنعة والماكياج) مرتبطة بالقيمة الرمزية والدينية .

المسرح الصينى

فيما يتعلق بالفضاء ، يتأسس التراث القديم والمتعدد للعرض فى الثقافة الصينية على فن الممثل - الراقص ، أزياؤه واكسسواره ، ولا يوجد تعريف ذو معنى محدد للفضاء المسرحى كمعمار مسرحى . الخصائص الأساسية هى تلك

العامة المرتبطة بعمارة هندسية تأسست على مبان ذات أعمدة وأقواس فيها توظيف الحوائط للدفاع ولانفصال عن ما هو بالخارج ، والسقف هو العنصر الخاص بالشكل النموذجى الذى يعطيها منطق الاستقلال . هكذا فإن الفضاءات المسرحية هى أساساً خشبات المسرح الموضوعة فى المعابد ، وفى الأسواق ، وفى منازل الشاى ، وفى المنازل الخاصة ؛ والمسارح الأكثر ثراء توجد فى مناطق مسيجة وتبنى للجمهور شرفات مغطاة أو مفتوحة ، وتكون خشبة المسرح عبارة عن منصة مرتفعة عن الأرض خلفها كشك للخدمات . وتسبب نقص وجود تراث محدد للعمارة المسرحية منذ بداية القرن العشرين وبداية الحكم الجمهورى، فى سهولة تبنى العمارة الغربية للعروض . وفى فترة سونج Song (من القرن الحادى عشر حتى القرن الثالث عشر) استخدم ممثلوا البلاط والممثلون الجوالون خشبة مسرح كالمنصة والجمهور حولها من ثلاثة جهات ، منصة مغطاه.

وفى كايفينج Kaifeng - العاصمة آنذاك - هناك أخبار عن أكثر من خمسين مسرح ، والمسارح عبارة عن مناطق مسيجة مزينة بالإعلام والرايات . وفى القرن الرابع عشر وجدت مسارح غير مغطاة ، حائطها الخلفى به بابين تغلقهما ستائر ومعلقة بينها اسجافًا مزينة . وفى القرن السابع عشر قدم المسرح أيضاً فى صالات الشاى ، بالاضافة إلى البلاط والأسواق والمعابد ؛ و بدأ المتفرجون بعد أن كانوا يجلسون فوق منصة العرض ، يحتلوا الفضاء المركزى بموائد، بينما على الجوانب وفى مؤخره الصالة توجد منصات مرتفعة عن الأرض ، أما الفقراء فكانوا يجلسون على أرائك. وفى القرن الثامن عشر أصبح للفضاء المسرحى هيكلا متكاملا ؛ فخشبة المسرح المرتفعة مغطاة بسقف مزين مقام على أعمدة

مرسومة ومزينة أيضاً وفى الخلفية ستائر مشغولة . وخلف خشبة المسرح يوجد مكان تغيير الملابس .

لا توجد سينوغرافيا فى المسرح الكلاسيكى الصينى ؛ فالصالة والخشبة مزينان إلى أقصى درجة ليصبحا غاية فى "الجمال" ، وعلى الخشبة يخلق الممثل الفضاء بحركاته ، بزيه وبالاقنعة ، يساعده على ذلك الأقمشة والالوان ذات الايحاء الرمزى الفورى . وعادة ما يكون استخدام الأدوات رمزياً أيضاً ، وخاصة الموائد ، والمقاعد ، والكراسى الخشبية المستخدمة فى بناء الابراج ، والجبال ، والكبارى ، والممثلون الذين يعبرون المشهد بالأعلام السوداء يمثلون العواصف ، وإذا كانت الأعلام زرقاء فهى تمثل الأمواج . توجد أيضاً الاقنعة ، ثم الوجه المرسوم بألوان تعبر عن الصفات والمشاعر . فإذا كان بناء الفضاء فى المشهد شئ أساسى و الأدوات التى تبنى السينوغرافيا بسيطة ، تصبح الخاصية الجمالية والقوة الرمزية للمشهد فى أكثر حالات ثرائها هى التكوين والتجسيد الديناميكى الذى يبدعه الفنان .

وأوبرا بكين هو شكل مسرحى ولد فى آخر القرن الثامن عشر ثم بالوحدة اللغوية والسياسية لقرننا الحالى أصبح هذا الشكل " الأسلوب القومى "؛ ولكنه شكل منغمس فى تعددية الأساليب المسرحية والموسيقية الإقليمية. و " الإوبرات المحلية " مثل أوبرا بكين ، لها كأساس الخصائص نفسها ؛ فالفضاء المسرحى هو مسطح مقام بداخل أحد الأروقة ، أو أحد الصالات ، أو محاط بسور و الفضاء المسرحى تعرفه خشبة المسرح والالواح (أو الشرفات) على الجوانب الثلاثة الأخرى. لا توجد وحدة مكانية ، بل يوجد سحر الحدث . ولوصف الفضاء يلزم

وصف أداء الممثلين - الراقصين - لاعبى الإكروبات ، والمعتقدات التى تساعد على قص هذا التاريخ هى خصائص التجسيد الديناميكية للأزياء وللأعلام ، وللستائر وللأكسسوارات. فمعتقدات المسرح الصيف مطلقة ورمزية ولكنها مؤسسة على إعادة إنتاج ملموس ودقيق للتفاصيل الواقعية ؛ حركات اليد على سبيل المثال - للشخصيات النسائية تشير للاختلاف عن تلك الخاصة بالشخصيات الذكورة . توجد إدوار ثابتة ، انماط خاصة بالمعتقدات وبطريقة السلوك فى المجتمع ؛ والانماط الاربعة الاساسية لاوبرابكين هى تلك المذكرة Shing, Ching والدور النسائى والدور الكوميدى . وهى عروض فيها يعبر البطل والبطلة الجبال والشلالات ، يحاربان ضد الظلم . ورؤية هذا يعد فضاء المشهد للمسرح الصينى . وحذف السينوغرافيا يرفع من مستوى الرؤية التى يبدعها الممثل بتقنية الحركات المصطنعة ذات الدلالة وذلك من خلال سنوات طويلة من التلمذة ، وبمساعدة الأزياء والإكسسوار ، كل هذا يخلق سينوغرافيا ديناميكية .

المسرح اليابانى

من بين المسارح فى آسيا ، نجد أن المسرح اليابانى هو الأكثر وجودًا فى مخزن المسرح . وبين المسارح اليابانية الأكثر " حضورًا " هى مسارح " النو Nô " الكابوكى Kabuki والبونراكو Bunraku .

ففى اليابان أيضاً يغلب وجود فضاء البيئة المسرحية وجود الفضاء الذى تخلقه خشبة المسرح وعلى هذا يخلق الممثل فضاء المشهد .

" إن مسرح النو - كان فى وقت ما - يقام فى الهواء الطلق ، ومازال يوجد بعض من تلك المسارح والتى تستخدم فى المناسبات الكبيرة فى ردهات المعابد .

واليوم تقام العروض - عادة - بداخل الصالات الصغيرة التى تنتمى للمدارس المختلفة للتمثيل . وحتى فى تلك الصالات احتفظ المسرح ببناءه لتقليدى ، حتى بسقفه التقليدى " .

(R. Sieffert , Introduzione a Zeami ,I segreto del Teatro Nô , Adelphi
(, Milano , 1966 , P.15

ووجود السقف فى منطقة المسرح ، أيضا فى الصالات المغلقة ، ليس مجرد أطلال أثرية لتراث بلا معنى ؛ فلذلك قيمة بنائية ودلالية . فالسقف هو دلالة لوحدة الفضاء / المساحة. فهو كذلك فى العمارة اليابانية والتى فيها لا تقوم الاسوار بتحديد وتعريف المبنى ولكن السقف هو الذى يعطى وحدة للفضاء ؛ وهذا النظم البنائى استخدم أيضًا فى بناء المسرح ، فالسقف له وظائف سمعية ، وأحيانا يستخدم " كسقف " المشهد (مثلاً لتعليق بعض الادوات). ولكن أهم شئ هو أن السقف يحدد مكان العرض ، وحدة الفضاء المواجهة لمكان المشاهدين . وكما يرمز السقف فى المعابد لمكان مقدس ، فالسقف يبرر وجود الأعمدة، التى لها وظيفة أساسية فى تنظيم المشهد وتمتد لتغطى مكان الحدث بأكمله .

فخشبة المسرح منصة ، مرتفعة حوالى متر ، ومساحتها حوالى خمسة أمتار ونصف بكل جانب ، بسلم صغير تجاه الجمهور ؛ وفى الخلف توجد الخشبة الخلفية (للموسيقيين) . وعلى اليمين توجد خشبة جانبية ، وهى منطقة الكورال، وفى اليسار يوجد " معبر " ، وفى خلفيته ستار وخلف هذا الستار توجد غرفة المرآة ، التى لا يراها المتفرجون ، فيها يستعد الممثل قبل العرض .

إذن ففضاء المشهد فى مسرح النو رمزى إلى حد كبير بالنسبة للعروض، ولاوظيفة له للدرما ؛ فهو موضوع ثقافى، وظيفى مستقل بالنسبة للصالة أو للفضاء الذى يوضع فيه؛ وعادة ماتكون هناك أعمدة فى الخلفية من البامبو والصنوبر تشير إلى مربع الممثلين، وبجوارها الاوركسترا، ومايخدم المشهد يوضع على يمين الكورس؛ ويكون "الكوبرى" بين حجرة الملابس وبين خشبة المسرح هو العنصر الأكثر اعدادًا، والذى يعرض قيمًا وامكانيات، (فالأمر ربما ارتبط لدى البعض بالممثل الذى يعبر عليه بجسده الخيالى Corps fictif ، ذلك العبور بين ماهو إنسانى وما هو يفوق الإنسانية، تلك الحالة التى يخرج فيها الممثل عن مجرد كونه شخص عن مجرد كونه شخصية) ويعرف السقف فضاء المشهد كواقع آخر بالنسبة للفضاء المحيط، إنه فضاء محدد فى القرن الخامس عشر، فى بداية النو ، ومثل مسرح النو ، احتفظ بنفسه دون أى تغيير، بحياة خاصة رمزية.

وبعد ذلك ، وبداية من القرن السابع عشر ، وبنجاح سريع وساحق ظهر مسرح الكابوكى Kabuki. أضاف الكابوكى إلى المسرح البدائى المبنى بواسطة منصة مستطيلة بسيطة ، أضاف "كوبرى" مثل ذلك الخاص بمسرح النو (ولكن ليس بجوار خشبة المسرح بل عامودى عليها). وبخلاف مسرح النو ، فلقد تغير الكابوكى خلال فترة تطوره .

كانت المسارح فى البداية عبارة عن مساحات محاطة بالبامبو، وكان مايعرفها هو برج (ياجورا Yagura) فى المدخل عليه طبلة تعلن بداية العروض وفى القرن السابع عشر تضاعفت المبانى المسرحية، بعد أحداث كثيرة من المنع والرقابة من

قبل السلطات، وتحدد وجودها وارتبطت بمنازل الشاى (ثم ستنتقل تلك المنازل لتقام بجوار المسارح عندما تصبح للمسارح احيائها الخاصة) . ومع حركة اصلاح ميجى Meji (١٨٦٨-١٩١٢) بنيت المسارح فى كل مكان، مسارح كبيرة مبنية من الحجارة أيضًا. وفى الموسم المسرحى يكون مبنى المسرح- والذى يعرف من البرج والستارة التى عليها شعار المسرح- محاطًا بمنازل الشاى وبديكورات خاصة، بالزهور والاعلام؛ وأمام المسرح لوحة ضخمة مرسوم عليها صور الممثلين .

وبالفعل منذ عام ١٧٠٠ كان لخشبة المسرح "كوبريين" (هانا موشى، ممر الزهور) على يسار وعلى يمين الخشبة ، وفى وضع عمودى ، وهما هنا مكانان للحدث الهام ، ذو التأثير الخاص ، وبجوار الجمهور (بعد الحرب العالمية الثانية و تحولت الصالات الكابوكى الضخمة لتحتفظ بهاناموشى فى شمال الصالة ، ماعدا المسرح القومى فى طوكيو الذى يحتفظ بأثنين)

فى البداية كان فضاء الجمهور هو ذلك الفضاء الواقع بين الكوبريين، وفى نهاية القرن الثامن عشر ألغى المسرح القديم ذو السقف والمنحدر من مسرح النو ووصل إلى المسرح المفتوح المستطيل المتسع . وعرض الكابوكى هو عرض حركة ، ومؤثرات وتأثيرات قوية ولذلك تطور كثيرًا من حيث تقنية المشاهد الخاصة به .

وفى منتصف القرن الثامن عشر اخترع المؤلف الدرامى ناموكى شوتزو Namuki Shozo المنصة الدوارة (Nawari butai) فى وسط خشبة المسرح، وأسفل خشبة المسرح توجد "الاختراعات" والآلات المختلفة ، وذلك بمنصات ترتفع وتهبط لتعبر عن ظهورات واختفاءات. وأصبحت السينوغرافيا مجهزة

للمؤثرات المتنوعة؛ حرائق ، زلازل ، براكين ، طيران ، والديكور من كل نوع . فالفضاء الخاص بالمشهد يحيط بالمتفرج ، يقدم له رؤية عالم رائع ، بمؤثرات لها مناظر طبيعية للمشهد أمامه ، والاقتراب من المشاهد القوية للممثلين - فوق الهانامـوشى- الذين يحولهم الماكياج والازياء إلى شخصيات فائقة الطبيعة . فالمبنى المسرحى عبارة عن محتوى ، والمشهد هو فضاء الرؤية؛ الواقع أنه فى هذا المسرح الاستعراضى والرائع يخلق الممثل - الراقص الفضاء وذلك بواسطة ازياءه المركبة والزاهية ومكياجه الرمزى وبالأخص بواسطة تقنياته الجسدية .

والبونراكو Bunraku هو مسرح العرائس، الذى تصحبه الموسيقى والغناء ، وبدايته فى نهاية القرن السادس عشر (الآلة الموسيقية هى الساميزن Samisen). فى البداية كان الأمر يتعلق بمجرد خشبة مسرح ضيقة وطويلة ، بستارة صغيرة فى الهواء الطلق؛ ولكنه سرعان ما تطور ليصبح مسرحًا أكثر عمقًا ويزينه برواز لخشبة المسرح، يقدم تقنيات مسرح التابوكى. وفى بداية القرن الثامن عشر أصبح طول العرائس يصل إلى مترين، تتحرك على خشبة المسرح ، وأصبحت السنوغرافيا واقعية وفى نهاية عام ١٧٠٠ سقط ثم "أعيد ترميمه" فى نهاية القرن التاسع عشر كأحد المسارح "الكلاسيكية اليابانية " منتقلاً من مجرد مسرح رمزى ومتنوع إلى مسرح رمزى ، بحوالى ثلاثين عروس وعشرين آلة موسيقية .

ومن هنا يتضح لنا أن فضاء مسارح الشرق ليس مجرد معمار ولكنه مكان (فضاء المشهد) ومكان آخر (فضاء الجمهور) ولكن لايوجد إنفصال بين المكانين، كما هو الحال فى فضاء المحترفين الذى تحدثنا عنه فى مسرح الثقافة

الأوروبية. فهناك علاقات وظيفية وتوجد خشبة المسرح التى تعتبر مادة ثقافية، مكان لتوظيف الفضاءات الأخرى (وخاصة المعبد) ففضاء الكابوكى "بالكوبرى" المتجه نحو الجمهور ، وتقنيات مشاهده أكثر "مسرحية" ولكن فى الكابوكى أيضًا، كما هو عامة فى مسارح آسيا ، الفضاء المسرحى واقعيًا وفعليًا يوصف فقط عند وصف الوجود المسرحى للممثل ، ألوانه ، وأزيائه ، وأدواته وأقنعته وماكياجه، الموسيقى والرقص؛ أى الممثل والمحتوى حيث يتحقق بالفعل الوجود المسرحى . وهذه هى العقدة الرئيسية لأى حديث حول الفضاء المسرحى فى الشرق .

مسارح الميادين والشوارع

إن مسارح الشوارع فى التاريخ ليست هى أول شكل منطقى وزمنى للمسرح، بل هى فى الحقيقة مسرح موازى منذ أمد طويل ، ذات علاقة دياليكتية قريبة جدًا . وهى ليست مثل فنون العرض والكارنفال أو الأعياد والطقوس فيما يتعلق بالفنون المسرحية، ولكنها تعد بالأحرى إمكانية ومعنى وتأكيد للمسرح. فيمكننا أن نفكر فى المسرح فى الأماكن المفتوحة الذى عادة ما يقدم طرق موجودة (أو ممكنة) فى المسارح المغلقة؛ أو نعود بالتفكير للمسرح المتجول ذلك الذى يقدم فى كل مكان ، كمهنة للتربح؛ أو حتى نفكر فى العروض "التلقائية"، عروض التسلية لجذب الناس؛ أو نفكر فى تلك الفنون المتعددة اكثر تحديدًا ذلك المسرح الواعى بكونه مسرح ينظم فى الشوارع. ففى الواقع، من خلال العرض الزمنى والجغرافى للأحداث التى اعتبرت أعمالاً مسرحية يجب أن نضع فى الاعتبار أن عدد المبانى المسرحية المعدة خصيصًا ومجهزة بطريقة محددة للعروض المسرحية محدود جدًا ؛ ولكننا نجد مسرح فى المعارض وفى الأسواق، فى المخازن وأماكن

التجمعات فى أى مجتمع ، فى اماكن العبادة، فى الكنائس وملحقاتها؛ فى الميادين والشوارع، فى الساحات والقصور ونجده أيضًا فى كل زمان، احيانًا كان يوضع فى التأريخ المسرحى وكأنه "عامة" ذلك الوجود المنتصر الذى حول المدينة إلى مسرح؛ أو من خلال الانعقاد الموسمى للكرنفال؛ واحيانًا كان يوضع جانبًا وكأنه جزء من العروض "الفلكلورية" أو الاحتفالات الدينية فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر . وغالبًا ما يصحب هذا الوجود اصداء لأساطير البداية والنشأة، والمشاعر التلقائية، و الشعور "الشعبى" كذلك المسرح الذى كان يؤخذ فى الحسبان على أنه مسرح "مصغر".

وفى دراسة الفضاء المسرحى لمسرح الشارع يتطلب الأمر تركيزًا أكبر على الناحية الاجتماعية والأنثروبولوچية للمسرح ، وذلك أكثر من الاهتمام بالشكل (عمارة المبنى أو المشهد). والموضوع، موضوع الاهتمام هو ذلك التحول للفضاء المعاش يوميًا من خلال غرابة فضاء التمثيل وطريقة عمله ؛ والقيمة التى تؤسس، وتجاوز وتجدد تاريخ الفضاء المسرحى تكمن فى واقع أن مسرح الشوارع هذا هو فى الأساس فضاءً نسبى، إنه فضاء اجتماعى، وتحدده العلاقة بين العرض والأرض، تلك العلاقة التى خلقتها مناورات الواقع البيئى وفكرة تجذير الفضاء المسرحى كمساحة خاصة. والسينوغرافيا المدينية يمكن استخدامها دون تغيير (على سبيل المثال خشبة مسرح أمام واجهة أحد القصور)، أو بتدخلات تحدد الفضاء (بدءًا من استخدام سياج ومنصات مثل تلك الخاصة بالألعاب الرياضية؛ أو بستائر وأغطية مثل تلك المستخدمة فى الميادين فى القرن الخامس عشر فى فلورنسا أو فى اعياد القديس يوحنا المعمدان)؛ أو تستخدم تلك السينوغرافيا مع

تعديلها بأقواس النصر أو بمناظر مرسومة أو "مؤثرات" . ويمكن أن يكون الفضاء المسرحى ثابتًا (منصات) أو متحركًا (العروض الجوالة "الطوافة") التى تحمل طابع المسيرات العلمانية والدينية)؛ ويمكن للمتفرجين أن يتبعوا ذلك العرض أو أن يكون لهم مكان ثابت .

و"بيئة" العرض يمكن أن تكون فضاء أعد خصيصًا لهذا الغرض، فبالتالى يصبح عرضًا حدد فضاؤه الخاص وفضاء المشاهدين؛ ويمكن أن يكون الفضاء كما هو فى الأصل؛ عندئذ "سيتحاور" العرض مع الفضاء ويمكن أن يتفاعل مع الجمهور . وفى مسرح الشارع يمكن لمسرح أن يحمل معه فضائه الخاص، بطرق مختلفة ؛ بدءًا من اعادة بناء العرض المقدم فى مكان مغلق فى مكان مفتوح، حتى تلك العروض التى تحث على نوع من التفاعل لأنها تعد غريبة عن البيئة اليومية . أو يمتد الفضاء فى زمن الاعياد متخذًا الأشكال المتنوعة للتسلية أو معدلاً من الاشكال المعتادة للمدينة . والفضاء الطقسى الناتج عن الدراسات المتعلقة بعراقة وأصول الشعوب يشير إليه ذلك الوجود "الشامل" النشط للممثلين والمتفرجين، للبلاط وللمسيرات الاحتفالية، للأعياد فى العالم اليونانى - الرومانى كما فى العصور الوسطى، ذلك الفضاء يتأسس على فضاء جماعى وعلى عروض إما ثابتة أو متحركة مليئة بالإيحاءات الرمزية.

وتضاف لتلك الطرق، المستمرة حتى يومنا هذا، فى عصر النهضة ذلك الاحتفال المدينى الذى فيه يتحول الفضاء الملموس إلى فضاء المشهد، فضاء مجرد، مفتوح لأى عرض. وغالبًا ما يكون الجمهور نفسه عنصرًا من عناصر العرض فى علاقة تتحدد من التغيرات التى تحدث لفضاء ليس محددًا ولكنه

يصبح كذلك حيث أنه يكون قبل كل شىء "بيئة" حتى قبل أن يكون رؤية مسرحية.

وفى الحقيقة - فإن مسرح الشارع هو الممثل (بالمعنى الواسع للمهنة) الذى يشغل حيزًا معاشًا ويجذب الانظار؛ أو ذلك الاحتفال الذى تتحول فيه المدينة وتتبدل بسبب الازدحام والتدخلات المعمارية والتشكيلية. إنه ذلك المسرح الخاص بالمهرجين أو بالكرنفال، بالكوميديا ديل آرتى، أو بالاحتفالات المسرحية الباروكية. إنه إذن ذلك الممثل الواقف على منصة موضوعة فى أى مكان (ويكمن معنى مسرح الشارع فى تعبير "فى أى مكان") أو فى فضاء العجائب بمؤثرات المدينة المتحولة.

فى القرن العشرين، وفى الحديث عن المسرح، افتتح موضوع جديد حول الانتباه لأشكال العروض التى لاتتصل بالمسرح، ولكنها عروضًا تتطلب نوعًا من البحث حول المعنى وقيمة المسرح. وتظهر ضرورة "العودة إلى الأصول" لتجديد مسرحًا أصبح خاليًا من القوى الابداعية تجعلنا نتجه إلى "ثقافة الآخر"، تجاه اشكال سمعنا عنها كنماذج المسرح البدائى أو الأولى؛ مثل مسرح الشرق وافريقيا، المكسيك واستراليا ... أو حتى المسرح اليونانى أو مسرح العصور الوسطى أو المسرح الإليزابيثى. وفى هذا البحث نلتقى مع علوم مثل علم البحث فى عراقة الشعوب (الإثنولوچيا) وعلم الاجتماع والأنثروبولوچيا، وتاريخ الأديان، ودراسات التراث الشعبى والفولكلورى... إن فضاء المسرح يعرف كمكان الممارسات الرمزية والذى يشبه الخاصية الطقسية. وفى "المسرح البدائى" كان فضاء الحدث المقدم هو فضاء منفصل، يتميز رمزيًا بالفعل بالاتجاه الخاص

بنشأة الكون، وكان غالبًا ما يؤدى فوق شىء رأس (عمود، شجرة، جبل) ويبنى بالتالى على ادوار ومستويات مختلفة؛ فالمركز يخلق العلاقة بين الادوار والمستويات . فالمركز (وبالتالى الدائرة) هو فضاء الحركة الإيمائية، الطقسية، الاحتفالية؛ وبالتالى أصبح الشكل "الاصلى" للفضاء المسرحى. لا يهم الفن المعمارى بقدر أهمية أن يمتلك الممثل -الراقص على ذلك الفضاء ، من خلال الأدوات التى يستخدمها أو من خلال حركاته؛ فالفضاء المتعلق بالمشهد والسينوغرافيا هو ذلك الفضاء الذى يكمن فى وجود هذا المركز والتحولات المتعلقة بذلك (أزياء ، اقنعة ...إلخ) والحركة . والحركة "المولدة" للمسرح تظهر فى ذلك الاستخدام للفضاء للعثور على مركز الأشياء وعلى ذات الممثل ، بحيث يقدم من خلال هذا المجتمع.

وفى الرقصة المكسيكية "Peyotl" (وذلك لنستخدم مثالاً موحيًا رآه آرتو Artoud بالفعل) نجد دائرة مرسومة على الارض موضوع فى وسطها نيران مشتعلة وعشر صلبان موجهة نحو الاتجاهان الشرقى والغربى. والفضاء المسرحى كفضاء أسطورى – طقسى يتأسس على تكوين الإيماءات والدلالات الملموسة ؛ من خلال حركة الممثل ورد فعله مع الأدوات التكرية ومع أعضاء المجتمع الذى يحيط به.

وقد كانت عروض التسلية والعروض الاحتفالية، والطقوس المختلفة وأشكال المسرح البدائى، أو المسرح الموازى فى تنوعها الجغرافى والتاريخى هى المكان المتاح للبحث عن مسرحة "أصلية" ، (ضد التدهور والنضوب للفضاء المسرحى القائم على المؤسسات) من خلال علاقة متداخلة مع نوع من التأريخ والممارسة المسرحية بحثًا عن "ضرورة " المسرح .

ويحكى أ. دانكونا ، فى كتـابه أصـول المسـرح الإيطالى *Origini del teatro italiano (Torino 1891,II pp.235,5gg.)* بأسلوب يحمل النزعة التأثيرية مثل من يرى وهو يعبـر جبل الابينينو فى توسكانا فى بداية الربيع، رجـالاً ونسـاءًا وأطفالاً بمـلابسهم الجديدة يذهبون فى وقت الغروب فى مجموعات نحو مكان ما:"ذلك المكان الذى يتجه إليه الجميع، إنه مسرح، ومايجذبهم إليه هو عرض درامى". ويشير إلى نماذج أخرى فى أوروبا عن "آثار العروض المقدمة" ليتحدث بعد ذلك عن المعارض، والسحرة والأجران والحظائر.

ويتحدث كوبو *E.J.Copeau* فى كتابه المسرح الشعبى *Théâtre Populoire (Puf, Paris, 1941)* عن "المعجزة" اليونانية مثل التى حدثت فى وقت ما عندما كان الشعب كله يستعد للإحتفال المسرحى الذى كان يدعى لرئاسته أحد الألهة، وعن مسـرح العصـور الوسطى كـزمن كـانت تخـرج فيـه الجـموع فـى مسيـرات لتحضير العروض التى كانت تقدمها مدينة ما.

وحكايات ووصف العروض الشعبية عديدة جدًا، وكثيرة أيضًا الاساطير المتعلقة بمسرح الزمن البعيد زمانيًا وفضائيًا..؛ ولكن عادة ماتكون البيئة المسرحية هى جماعة ما ، فضاء علاقات، يرى وكأنه فضاء ضرورى. والطريقة الأكثر تجذرًا وانتشارًا هـى تلك الخاصة بروسو *Rousseou*: "ازرعوا فى وسط الميدان عامود وحوله أوان مليئة بالزهور تجمعون الناس وتكون لديكم حفلة" *(lettre D'Alembert, P.234, Flammarion, Paris , 1967)* هاتان الطريقتان (عادة مجتمعتان) لجذب الانتباه- المركز- وللحفلة كعملية تنتقلان من التاريخ

المحتمل (وليس الواقعى) إلى مسرح الشارع . وتتصل بتاريخ المسرح فى اليونان وفى روما ، فى العصور الوسطى وفى عصر النهضة، ومنذ القرن السابع عشر وحتى يومنا هذا وذلك فيما يتعلق بإقامة الحفلات الدورية أو الاحتفالية ووجود المسرح .

إذا تحدثنا عن العصور الوسطى، قبل أن تخترع الحضارة الغربية المبنى المسرحى فى عصر النهضة الإيطالية، كان فضاء التمثيل هو فضاء المدينة؛ فضاءات خاصة مثل الصالات والأروقة، فضاءات دينية مثل الكنيسة، فضاءات مدنية مثل الميادين والشوارع، ومثل الاسواق والطرق. وفى العصور الوسطى بصفة خاصة كان القائمون على تقديم العروض يستخدمون الأماكن التى يتواجد فيها من يريدون تقديم تلك العروض لهم. وفى الاستعدادات الخاصة للعروض كانوا يجودونه، ويختبرون قدراتهم على تقديم تقنيات الرقص والتمثيل، على استخدام المجاز والاساطير؛ وهنا كانت تظهر أبيات الشعر وروايات الفرسان، وقصص وحواديت تشكل أحداثًا متشابكة من خلال طرق تقديمها . وفى المعارض والحفلات كانت تنشط الطرق المتنوعة لجذب الانتباه بدءًا من عرض حيوانات الألعاب المدربة، إلى الدعوات الكوميدية للعروض. وفى الكنائس كانت العروض المقدسة تنظم فضاءات ذات دلالة. كانت الميادين والطرق تتحول، حتى أنه أحيانًا كانت تدخل تعديلات على هياكل الفضاء اليومى. فقد كان هناك، منذ ذلك الوقت من خلال الاشكال الزمنية والمكانية المختلفة، تراث خاص بالحفلات الشعبية وخاص أيضًا بالاحفالات الطقسية. كان هناك تراث خاص بالممثل ، كانت الجموع تتقدم ويظهر وسحر المكان الاحتفالى، كانت توجد المنصة التى

يقف فوقها الممثل. كان هناك أيضًا العرض الموكبى والذى غالبًا ما توجد فيه العربات الرمزية، ويوجد بجانب كل ذلك فن الكوميديين الجوالة والعروض الخطرة وعروض المهارات .

بالنسبة لفن الكوميديين، فالفضاء هو ذلك المسرح الذى تحدثنا عنه، وأيضًا دخول كوميديوا الملهاة "كوميديا ديل آرتى"، أو عروض جذب الانتباه كما لاحظ ممثل شكسبير المعروف ويليام كامب *William Kempe* عندما ذهب من لندن إلى فى الفترة من مارس لفبراير عام ١٦٠٠، وهو يشاهد استمرار رقصات الموريس دانس *Morris Dance*. إن عالم المعارض بمسارحه هو واقع انتشر فى اوروبا كلها والتى عرفت فى الفترة بين القرن الخامس عشر والقرن الثامن عشر فى الزاسيا "مملكة الشعب الجوال" (جماعة اخوة مينستريللى كما كان ذلك فى فرنسا وانجلترا؛ والتى بنت ممثليها، مهرجيها، وتراثهم. إنها تلك الثقافة أو الفضاء المرتبط بالمعارض وميادين الأسواق؛ حيث تلك المنصة المرتفعة والتى توضع فوقها ستائر متحركة تغطيها وتكشفها.

إن الحفلات المرتبطة بعصرى النهضة والباروك مرتبطة بشدة - حيث الشكل والممثلين- بالفضاء المسرحى.

فالحفلات الباروك هى المعمل الذى فيه كان يتم تجريب كل الإمكانات من خلال الفضاء الاحتفالى اليومى، وهو نوع من انتشار عناصر العمل المسرحى فى فضاء متحرك وممتد ، متعدد المعانى؛ ميدان تحول إلى مسرح، "آلة" تتحول ، مبنى رمزى يتحول إلى مبنى مسرحى، وجود فضاء منظم ومثالى به أقواس

وإطارات أو ديكورات . وهنا أيضًا تكمن دياليكتية الفضاء المسرحى فى اختلاف البيئة ، والشىء الملحوظ هو ان السينوغرافيا تستخدم عناصر مثل قوس النصر، أو العربات المجهزة للحفلات (ذلك منذ القرن الخامس عشر)، وتلك الاخيرة عادة ماتكون مجهزة بتقنيات وبطرق خاصة بالتمثيل المسرحى (الجبل، المركب، المؤثرات والخدع...إلخ، ويكون بها أيضًا منصات للمتفرجين). واللغات فى ذلك العصر الباروكى كانت تعتمد على تراث مسرحى له أشكاله الرمزية، على ادوات ثقافية وفى الحفلات كان كل ذلك يختلط فى مجموعة تركيبات غير منتهية، حيث يتم عرضها من خلال مسيرة رمزية للمشروع الاحتفالى. على سبيل المثال فى حفلة نظمها برينتى *Berrini* فى روما فى ميدان بياتزا ديللا سبانيا ، عام ١٦٦١ حيث وزينت الاجزاء العليا من الاشجار المجاورة لترينيتا داى مونتى لتصبح منظرًا مسرحيًا ووضع عليها مشاعل ولوحات كتب عليها شعارات؛ تحولت الترنيتيا داى مونتى بإضافة "بعض الاحجار المزيفة والمنحدرات إلى جبل رمزى ينتهى- من ناحية المنظور (الرؤية) المسرحية- بجرس الكنيسة أعلى السلالم؛ وتعتلى تلك السلالم منصة كبيرة مليئة بالأشكال الرمزية. وهذا النوع من الأمثلة يمكن أن يتكرر بطرق متنوعة.

فحفلات المهرجين ، من وجهة النظر الثقافية، والحرفية، والشعبية ووجهة نظر الهواة هى عبارة عن واقع له تاريخه الخاص الذى يقترب كثيرًا من ذلك الخاص بالمسرح. ولهذا يراها المسرح (كما يرى احدهم طقس ما) كنوع من اعادة التجدد التى تكتسب معنى مسرحى؛ فهى تلك اللحظات التى يتمرد فيها المسرح على المسرح المؤسسى والتى فيها يظهر المسرح. فمسرح الشارع هو شىء أكبر

بكثير من مجرد كونه مسرح؛ فهو ذلك الفضاء الذى يبعد عن الأبنية المسرحية ويصبح تأكيد وضرورة للمسرح الجديد. ففى الفترة بين القرن التاسع عشر والقرن العشرين تفجر وظهر كمسرح "شعبى" وتجريبى ، وفى القرن العشرين أصبح شكلاً ونوعًا من انواع المسرح.

فمسرح الشارع ليس مجرد فن "مصغر" كالسيرك والمسرح المتجول، بل يزدهر هذا المسرح من حين إلى آخر ويظهر فى تاريخ الثقافة المسرحية بل هو أحيانًا يختلط- بطريقة سامية نوعًا ما- بمسرحة المدينة. ولكن فى القرن الحالى فإننا لن نجد تاريخ المسرح سوى جزئيًا فى الصالات المسرحية لأنه باسم الفن المسرحى خرج المسرح من المسارح بحثًا عن مسرح يلتزم فقط بكونه مسرح. فبحث المسرح فى القرن العشرين عن الفضاء الطبيعى أو ذلك المدينى وأحيانًا كان يعود ليتمثل فقط فى مجموعة من الأشخاص يرغبون فى ابداع علاقة تعبيرية خاصة (وهى المسرح) فى كل مكان ، طالما كان هناك شيئ يقال وشخص يرغب فى الإصغاء. إن المسرح هو فضاء الاحتفال هو فضاء الطقس الدينى، بل هو ذلك الفضاء الوجودى للحقيقة .

ففى القرن التاسع عشر قدم المسرح بين اطلال المسارح المفتوحة وأمام الكنائس، بل قدم فى الميادين والريف، فى الغابات والشوارع. و احتل الفضاء غير المسرحى محل الفضاء الاصلى للمسرح فى نزوع وميل للطقس الدينى.. ففى ألمانيا عام ١٨١٤ ثم بقوة أكثر عام ١٨١٧ وفى فرنسا عام ١٩١٨ تكونت جمعيات للإحتفالات القومية أو الشعبية واصبح المسرح المفتوح المرتبط بالطبيعة مذهب

حقيقى بدءًا من منتصف القرن التاسع عشر، بمنصاته ومناظره البسيطة، أو فى الميادين التى تعود للعصور الوسطى على منصات متحركة.

وفى عام ١٨٥٩ أقيمت فى المدن الألمانية الاحتفالات لشيلر *Schiller*؛ فكانت مسيرات العربات الرمزية فى شوارع المدينة، والعروض الليلية تضيئها المشاعل الموضوعة على المرتفعات المحيطة بالموقع، والاستعرضات التى تسير حتى ميادين السوق بما فيها من خطب وعروض رمزية ولوحات حية؛ المسرح بداخل المسرح مثل ذلك الخاص بأورانج Orange أو باوبرا مرجو Oberammergau؛ مسارح متحركة مثل ذلك الخاص بجيمييه Gemier (عام ١٩١١) أو العربات المتحركة لتسبى Tespi؛ ومسارح بمنصات كبيرة للجموع فى الغابات. أو تلك المسارح المفتوحة لرينهارد Reinhardt (١٩١٩) أو العروض المقدمة أمام بحيرة چينيف لچاك داكروز E.Jaques - Dalcroze أو مسرح بوتشر Pottecher .

إن المسرح المفتوح يظهر توترات فى التقنيات الحرفية والمؤسسية، محولاً إياها فى اغلب الاحيان ، إلى جانب الكثير من المعانى، إلى فضاءات مختلفة. وعرض الآلام لأوبرا ميرجو يمكن أن يتخذ كمثال لذلك. وأيضًا العروض الخاصة بسان چورج فى إحدى ضواحى لندن، ففى هذا العرض عام ١٩١٤، اشتركت مجموعة من الممثلين أحد من الممثلين (كل سكان هامبستيد) فى اعداد الادوات والازياء (فكان الفضاء الأول هو ذلك الخاص بالعلاقات، ذلك الجو الذى تخلقه تلك العلاقات)؛ وكان الفضاء المسرحى هو أحد المراعى المائلة، على شكل نصف دائرى على حدود غابة عرفت كمسرح لما وضع فيها- على شكل نصف دائرى أيضًا- من المقاعد الخشبية الموضوعة فى الامام؛ وكانت السينوغرافيا هى الغابة

والتى خرجت منها المسيرة ثم خرج منها التنين، ثم خرجت بعد ذلك مجموعة من المهرجين، وكان العنصر الوحيد الاصطناعى هما برجان موضوعان فى النقطتين تلتقيا فيهما نصفا الدائرة.

وفى روسيا السوفيتية نجد أهم أمثلة "المسارح الشعبية"؛ ففى لييننجراد عام ١٩٢٠ قدم عرض ***"الاستيلاء على القصر الشتوى"*** فى الميدان الكبير أمام القصر، على منصتين متصلتين (كان المخرج هو ايفرينوف Evreinov) بواسطة كوبرى، وكان المشهد هو المنصتان والميدان والقصر والمشاعل. وفى نصف هذا العام فى لييننجراد كان البحث يدور عن إبداع مسارح "صغيرة" ومنتشرة ففى الحديقة الصيفية كانت هناك فرقة موسيقية فى تراس القصر، وكانت مسرحية يوربيديز* "هيبوليتوس" تقدم على الدرج، وفى البركة كانت توجد عوامة عليها فرقة غنائية، وفى احد اركان الحديقة كانت تقدم مسرحية ***"ملكة مايو"*** لجلاك Gluck، وفى كل تقاطع كانت توجد أوركسترا وفى قنوات المياه كانت توجد مراكب يقف عليها المطربون وعازفوا الجيتار. وفى العام التالى كانت هناك محاولات لاعمال مختصرة فى كل المدينة، وسط الجموع وفى الشوارع وعلى منصات مختلفة، وكانت تكون لهذا الغرض فرق خاصة جوالة.

وأمثلة أخرى هى تلك الاستعدادات الخاصة بالكارنفالات تلك الفضاءات الكبيرة للعروض العالمية، وكانت توجد أماكن الاحتفالات الخاصة بالعروض والطقوس المدنية.

ومن جهة أخرى كانت هناك العروض السياسية للاچيتبروب Agitprop (بمنصات بسيطة فى كل مكان) أو تلك العروض الطقسية مثل حفل الشمس فى

مونتى ڤيرينا ١٩١٧ والتى استخدم فيها لابان Laban وتلاميذه فضاءات طبيعية فى جبل ليستخدموها فى عرض احتفالى . وأيضًا منذ عام ١٩٢٥ إلى عام ١٩٣٠ كانت هناك منطقة كوبيو Copiaus فى بورجوينا حيث قدمت مدرسة كوبو Copeou العروض الكثيرة منافسة بذلك فرق فى القرى، بأن تقيم المسرح فى الميدان أو فى السوق المفتوح.

والأمثله متعددة : فى الشوارع والميادين، فى الأروقة والحظائر... واصبح المسرح وسيلة تبادل، وعلاقة بين الناس. فهو ذلك المؤثر الخارجى الذى يحيى الفضاء اليومى والطبيعى. فالشارع هو موقف واقعى ومجازى، فهو أى فضاء يخلق فيه المسرح فضائه الخاص.

فالعربات والأقنعة، الآلات الموسيقية والموسيقى، الحركات التى تساعد على الظهور والمنصات، هى تلك الاحتياجات الضرورية التى تساعد على الظهور، على جذب الانظار والاصغاء، تلك الادوات تجعل الفضاءات المختلفة مناسبة حيث تظهر امكانياتها فى التعبير أو فى خلق علاقات. إن مونتاج تلك الادوات الجاذبة ينظم بطريقة ما الاسلوب الدرامى للفضاء المسرحى للشارع، ذلك الفضاء الذى يكمن فى المنصة (إذا وجدت) وفى "الحوائط"، وكل المساحة الفضائية المحيطة ، بما فيها من منازل وابواب، من نوافذ واسقف والتى يمكن ان تكون شريكاً للممثلين.. فكل مساحة يمكن أن تصبح فضاءًا مسرحيًا إذا خلقت فيها العلاقات؛ حيث يتم كسر العادات ويختلط المبنى المسرحى بالحدث المسرحى.

وهكذا فإن مسرح الشارع هو مجموعة من العروض خارج المسرح؛ ويمكن أن يكون أيضًا نوعًا من انتقال أساليب وفضاءات المسرح إلى الهواء الطلق. ولكن هذا المسرح يكتسب معناه (فى الممارسة والتأريخ) عندما يقدم موقفًا مخالفًا للمسرح. ويمكن أن نستمع لاصداء اسطورية الفضاء الأصلى (كالحلبات والعروض الجوالة)، عن التلقائية وعن كل ما هو شعبى ؛ ولكن المعنى مختلف ، فهو معنى قوى ، أيضًا فيما يتعلق بالفضاء، وذلك اذا رأينا مسرح الشارع من حيث كونه مسرحًا، كموقف ذو علاقة غير محددة مسبقًا مع الفضاء المسرحى المعروف.

وبالنسبة للفضاء أيضًا فالسحر يكمن فيما عرفه شلوفسكى Sklousky فى كتابه (La mossa del Cavallo, trad,it, De Donato, Bari 1967 pp.129-31) بأنه اساس فن السيرك، ذلك السحر المرتبط بالأكروبات (الممكن حدوثه)؛ حيث يمكن أن يؤسس ذلك الفن دون أن يصبح مكانًا للعلاقات فالفضاء المسرحى لمسرح الشارع يرتبط بوجود فضاء الممثل.

الفصل الخامس

بدايات القرن العشرين
فضاءات المسرح الممكنة

يتحقق الفضاء المسرحى فى المسارح الإيطالية أيضًا ، ولكن لا يتم الاعتراف به على مستوى التخطيط . ففى القرن العشرين أصبح للفضاء - الزمن المسرحى واقع وقيم متعددة سواء كمكان للمسرح أم كبيئة؛ فلم يعد هناك وجود لما يسمى المسرح المطلق، ولكن أصبحت هناك مسارح متعددة . فهناك مكان الممثل فى العروض المختلفة، ومكان العلاقة بين الممثل - المشاهد، ومكان للحدث. ومثل المسرح، أصبح الفضاء المسرحى لا ينبع فقط من المسرح .

ويتأسس الفضاء المسرحى فى القرن العشرين على الفضاء السابق، ولكن أيضًا على ذلك الفضاء المختلف تمام الاختلاف للعرض والذى ظهر منذ الثورة الصناعية وانتشار المدينية. تغير مفهوم الفضاء المسرحى تغييرًا جوهريًا، فى القرنين التاسع عشر والعشرين، سواء على المستوى العلمى أم على المستوى الأنثروبولوچى، واتحد المقياس الزمنى مع البدايات فى نهاية القرن التاسع عشر ومع انتشار رحلات القطارات ، وتأثر انتاج الصور بالعادات الزمنية ، وأيضًا برؤية الأماكن البعيدة ، إلخ . ولم يعد الفضاء مجرد الفراغ الذى فيه توضع الأشياء ، بل أصبح واقعًا نشطًا وكاملاً، وكلما تحلل زادت ديناميكيته فلقد تغير معنى المسافة، وتغيرت العلاقة بين الخلفية و"المستوى الأول". أصبحت هناك تكنولوچيا جديدة (استخدام الأسمنت المسلح، استخدام الحديد والزجاج ، والكهرباء) كل هذا تسبب فى اتساع الفضاء المسرحى، وحاليًا أصبح أحد موضوعات الهندسة المعمارية هو كيفية تحديد الفضاء (كما نظر بالفعل سكوت Scott عام ١٩١٤ فى كتابه عمارة الحركة الإنسانية Architettura dell' Umanismo)، كفضاء فى علاقة مع الفضاء المحيط، والذى يكتسب فيه الفراغ

معنى وحياة من الذى يدور فيه . وقد استخدم المسرح واتخذ خواصه من سقوط الاشكال المعمارية المغلقة، والفضاء الذى صنعه الإنسان، والأضواء كعنصر ديناميكى فعال، ونظرًا لأن المسرح غير منغلق فى تراثه الخاص، ولكنه عرض نفسه فى مكان المسارح الممكنة؛ ففى القرن العشرين أراد المسرح أن يكون الفضاء مختلف ومنفصل عن ذلك الخاص بالقرن السابق؛ وفى القرن العشرين عاش المسرح من خلال عقدة مظلمة وجوهرية ، والتى كانت تؤثر باستمرار على الفضاء خارج المسرح ؛ وهى ذلك التوتر تجاه مكان يكون فيه المسرح تعبيرًا فنيًا غير محدد مسبقًا من حيث "النوع " الثقافى الذى ينوى تحديد هذا التعبير والتعرف عليه حيثما يكون ولكن الاعتراف بأمكانات أخرى له جذوره العميقة فى القرن التاسع عشر.

١- اماكن المسرح والعرض فى القرن التاسع عشر

البداية هى عصر الرومانسية ، فى مسرح يرفض مطابقة نموذج معين، ويغتنى بالفضاءات والتجهيزات الجديدة القائمة على إيهام الواقع المكانى، والحقيقة الوجودية. فالمسرح يوجد حيث يتم اعادة انتاج الواقع، وخاصة ذلك الواقع المجهول، وهو أيضًا خدمة اجتماعية وذلك الفضاء السابق الذى يستمر بدوره فى التخصص والتعمق.

ولقد سبق وأشرنا إلى تطورات المسرح الإيطالى فى القرن التاسع عشر، ونذكر مرة أخرى أن المبنى المسرحى كان يعد أثرًا فى المدينة، يبنى لصالح المجتمع السائد أكثر من صالح الفن المسرحى؛ كل مدينة فى إيطاليا وفى أوروبا-

حتى أصغر المدن- كانت تتميز بوجود الكاتدرائية، ومبنى البلدية والمسرح، وبدأ المبنى المسرحى يتميز أيضًا من حيث واجهته، واتسعت أماكن الخدمات فى المدينة (أماكن التجمعات) ، ولكن بصعود البرجوازية إلى السلطة لم تتغير الأبنية المسرحية السابقة، ولم تتغير فيها مورفولوچياتها، وذلك لأن المسرح الجمهورى والشعبى لايرتبط بالاستخدام المسرحى للمبنى ولكن له وظائف تمثيل ذاتى للطبقة المرتبط بها. ولم يلق الجدل التنويرى ضد الصالات ذات الألواج، وطرق إعادة تصنيف الصالة والمسرح، استجابة كبيرة أثناء بناء وترميم العديد من الصالات المسرحية فى القرن التاسع عشر؛ بل وقد انتشرت المسارح فى هذا القرن ، وكأنها امتداد للصالونات الخاصة، بل واتسعت أيضًا، وفى إيطاليا ساد نموذج مسرح لاسكالا La Scala وتكرر .

وفى منتصف القرن اتخذت المسافات، والفصل بين الخشبة والصالة أهمية خاصة وذلك بالتطور فى تعريف وتحديد العرض خلف إطار قوس الخشبة.

اتسعت خشبة المسرح وأصبحت أكثر إعدادًا، وأصبح إجراء تلقائى إدخال تعديلات وتجديدات من هذا النوع على المبنى التقليدى "وذلك بإدخال تغييرات ليناسب المسرح المتطلبات الفنية وليصبح مناسبًا للتحديث".

(C. Meldolesi e F.Taviani, Teatro e Spettacolo nel primo ottocento, Laterza, Roma-Bari,1991.p.120) والوضع الأكثر تنوعًا من النوع الاجتماعى ، وهذا أثر كثير فى البيئة المسرحية؛ فلقد أصبح المسرح مكانًا للبرجوازية وللمثقفين، مجهزه بمقاعد وثيرة ومصاطب، بينما أصبح "الشعب" يجلس فى أعلى أجزاء الالواج التى أصبحت جميعًا شرفات. وظهرت بشدة مشكلة الصوت.

لم يتطور المسرح النثرى كثيرًا فى إيطاليا، واستخدم المسرح الدرامى فضاء المشهد الخاص بمسرح الاوبرا كمحتوى له ، وهو اجراء استمر حتى القرن العشرين، ولكن شبكة المسارح الكبيرة والمنتشرة، وعدم ملائمة البناء أجبرت الممثلين الايطاليين على محاولة العثور على طريقة ليتحكموا فى الفضاء المسرحى من خلال مركزية الممثل ؛ وبهذا الاستخدام غير الملائم لفضاء مسرحى غير مناسب اقتحم الممثلون هذا الفضاء وقاموا ببناء نظام فنى دقيق وعالمى.

كانت ثورة المسرح الرومانسى (وهى إحدى الثورات الثقافية التى تركت علامة فى هذا القرن) أساسًا فى مشروع مسرح ممكن فى حد ذاته ولذاته، ورفضًا لمسرح يصنع خصيصًا لمرتادى المسرح. كانت الدراما الرومانسية فى أغلب الأحيان "غير مسرحية" ، أى لم تكن مناسبة لمسارح ذلك الوقت، وهكذا خلقت جرحًا ثقافيًا منح للمسرح قيمة أعظم، خلق توترًا تجاه المسرح الممكن، وجدلاً ضد المسرح القائم، اعمالاً خاصة "بمسرح عقلانى"، مسرح مفتوح أكثر ليستقبل المسارح والعروض "الشعبية"، فالدراما الرومانسية كانت تحدد فى المسرح. فراغًا، فضاءًا يصلح لاستقبال أشكال تمثيلية جديدة وتجهيزات جديدة لخشبة المسرح، ويعد هذا جانبًا جدليًا للمتطلبات القادمة من فضاءات مسرحية أخرى؛ فلقد انتزعت من الممارسات المسرحية لتلك الحقبة ولكنها مع ذلك كونت القطب الخصب، فلقد غيرت عقول جديدة وتكنولوچيات حديثة الفضاء المسرحى من الداخل وضد قولبة "المسرح الإيطالى".

وفى باريس ظهرت عدة نماذج لفضاء للعروض المختلفة ، بعمارة هندسية تتغير فيها العلاقة بين الفضاء والعرض تبعًا لأساليب العرض. وفى إنجلترا

تجاورت الصالات الموسيقية Music-hall والنوادى الكبيرة و"المسارح الصغرى" للمبانى التراثية، وفى شمال أوروبا حلت الشرفات محل اللوج وكثرًا المستمعين وصالات الموسيقى، وفى إيطاليا كان وضع الفضاء المسرحى المختلف مكون من عمارة المسارح العامة، ذات الصالة المفتوحة (مثلاً مسرح الارينا ديل صولى فى بولونيا Arena del Sole، عام ١٨١٠). غيرت التقنيات الجديدة المشهد ، مثل الإضاءة بالغاز، بذلك يمكن تغيير كثافة الضوء ويمكن التحكم فيه، طور ممثلون ومخرجون عظام تجهيزات مسرحية غاية فى الأهمية بحيث يظهر الواقع بطرق تقنية جديدة؛ وفى إيطاليا أيضًا ، كانت سينوغرافيا "الاوبرا" المبهرة تخلق "موسيقا للعين" مؤثرة للغاية. وظهرت عروض بانورامية فى النوادى الثابتة أو فى مبان خاصة بذلك ، تلك "الاماكن الحالمة الجماعية" والتى تحدث عنها بينچامين Benjamin فى كتابه باريس عاصمة القرن التاسع عشر (Parigi Capirale del XIX secolo, trad.it, Einaudi, Torino, 1986,P.531) وأيضًا فى المسارح. فعروض الخبرة البصرية ، والسيرك، والبانتومايم والصالات الموسيقية، والأنماط المختلفة للعروض (فى فضاءات مسرحية مختلفة فى أوروبا؛ ولكن غالبًا فى نفس الفضاء فى إيطاليا) هى واقع موحد فى هذا القرن.

فمن جهة ظهر المسرح الذهنى، الافتراضى والممكن الذى يهرب من الممارسات المسرحية ليكسر فيها حدودها وعاداتها السيئة ؛ فهناك النصوص المسرحية، والتى طالما ازداد امتلاءها بالتخطيطات الأولى المتخيلة من حيث استخدام الخشبة ، التى يعدها المؤلف المسرحى مع المخرج. ومن جهة ثانية يوجد فضاء المشهد الذى طور مورفولوچية المسرح الإيطالى (ووصل إلى قمته فى اوبرا

Garnier) مدخلاً فيها تكنولوچيات حديثة، وموسعًا فى فضاءات المسرح وفى الخدمات الاجتماعية، معطيًا خاصية الاثر للمبنى فى واجهته، ومن جهة ثالثة يوجد فضاء مشهد يبحث عن الابهار والواقع؛ وفضاءات أخرى للتسلية والعروض.

وفى باريس طالب بيكساركور G.de Pixerecourt (فى منتصف القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر) أن يكون المؤلف الدرامى قادرًا على إعداد مشاهد مسرحيته بنفسه ، حيث الإخراج المسرحى هو أساس المسرح الجديد. كانت نصوصه المسرحية تصف المشاهد بدقة، وكيفية تنفيذها، وطرق استخدام آلات المسرح -وكان خبير الآلات هولين Hullin هو معاونه ، وفى تجهيزات مسارح Anbigu، Porte Sainta، Martinو Gotie كانت تشهد انفاق يمكن استخدامها على أكثر من مستوى ، حفلات عسكرية ومعارك، شخصيات متوحشة - مثل التى فى رواية **روبنسون كروزو**، انفجارات وفيضانات، منطقة جبلية يمكن عبورها على ضوء القمر، وادى إتنا Etna والبركان إلخ، يمكن مضاعفة الأمثلة ، مرورًا بمسرح ديماس التاريخى Théâtre Historique di Dumas والكوميديات "البحرية" وصولاً إلى النجاح الساحق لمسرحية **حول العالم فى ثمانين يومًا** لجول فيرن J.Verne والتى منذ عام ١٨٧٤ إلى عام ١٨٩٨ عرضت ١٥٠٠ مرة؛ كانت تبدأ بمشهد فى نادى انجليزى ثم تنتقل إلى مشاهد متحركة للسويس وللهند، سفن، قطارات،..؛ ثمانمائة زى، ثمانين ثعبان آلى، ألف وثمانمائة عامل وموسيقى وكومبارس وممثل. وبدأ المسرح فى أوروبا وأمريكا يستخدم المشاهد الضخمة الواقعية ، طيلة هذا القرن ، وتطلب ذلك مساحات

أكثر إتساعًا، وخشبة مسرح أكثر إعدادًا، وتكنولوچيات حديثة، وتعريفًا أكثر لخشبة المسرح وكأنها علبة صندوق رؤية منفصل عن الصالة. وقدمت عروضًا "رائعة" خلال هذا القرن فى إنجلترا حيث ظهر سيرك اشلى Ashley والسيرك الملكى Royal Circus وهى مسارح مفتوحة بها حلبة، والواج، وشرفات.. وعلى هذه المسارح قدمت عروضًا ضخمة حربية وبانورمية لشكسبير، وفى الولايات المتحدة بداية من د.بوسيكولت D.Boucicault إلى د.بيلاسكو D.Belaxo إلى العروض الضخمة ذات المؤثرات بالإضافة إلى عروض رعاة البقر Western. ولكن كانت هناك أيضًا فضاءات مسرحية جديدة، تعبر عن النقيض لما قلناه توًا، وهى الادخال الكامل للمتفرج فى العرض. فبانورما بيكر وفولتن Baker e Fultan (إطار دائرى يعيد إنتاج مناظر طبيعية وأحداث بصورة واقعية) انتشرت كثيرًا ومنذ عام ١٨٠١ بنيت فى باريس "مسارح دائرية" للبانوراما. وهى مبانيًا دائرية، يدل عليها معماريًا مدخل مميز، وفيه أماكن معدة لتعليق الأضواء، وتلك المبانى الدائرية ذات القبة تعد معمارًا جديدًا للعروض، وازداد الاهتمام بها وتعريفها أكثر وذلك بأن اضيفت لها خشبات مسارح للتسلية، ثم الكولوسيوم Colosseum الذى بنى فى لندن فى الرچينز بارك Regent's Park ، بناه بيورتون A Burton فى الفترة بين ١٨٢٤-١٨٢٧.

وتطورت المبانى المعمارية الدائرية الخاصة بالبانوراما طيلة القرن فى كل المدن الأوروبية الهامة. أصبح الفضاء المعمارى جديدًا مثل العرض؛ ولكن كان شكله يعلن عن وظيفته، فالجزء الداخلى أيضًا جديد ، ويبنى بحثًا عن أكثر الطرق فاعلية لوضع المتفرج فى علاقة مع العرض حتى يغوص فى ذلك الوسط.

وأصبحت المنصة الذى يذهب إليها المتفرج، فى مركز الصالة ومرتفعة قليلاً، وذلك لتأطر اللوحة الضخمة الدائرية، واتخذت بذلك شكل كوبرى السفينة؛ وفى عام ١٨٨٩ كانت توضع أيضًا - لزيادة التأثير- "رائحة قطران منتشرة" وكان الصعود يتم بواسطة سلم حقيقى فوق كوبرى حقيقى به حبال حقيقية.

وفى "بانورما لونجلوا Langlois عام ١٨٣٠ كان الوصول يتم من خلال كوبرى سفينة من خلال السير بداخل سفينة حقيقية. وكان الفضاء الموجود بين المركز، حيث المشاهد والرسم الدائرى، يعد بطريقة واقعية، بأدوات مادية وأخرى فنية. فتاريخ البانورما واقع هام ومركب فى تاريخ فضاء العروض فى القرن التاسع عشر، وذو علاقة وثيقة (من حيث العاملين والفنيين، بدءًا من البارون تايلور Baro Taylor حتى سيسيرى Céceri ومن داجير Daguerre حتى جارنييه Garnier) بالمسرح؛ فهو تاريخ عمارة تخدم العرض، فضاء يضم بداخله المشاهد كجزء من الإيهام الواقعى وسحر الابداع. ومن الشخصيات التى عملت فى هذا المجال : دو لوثيربورج Ph.j.de Loutherbourg، رسام مناظر طبيعية، كان يعمل سينوغرافيًا فى باريس ثم لمسرح جاريك Carrick، مستخدمًا بالفعل تقنيات مثل الظهور الشفاف من خلال مؤثرات الضوء؛ وفى عام ١٧٨١ فى لندن، افتتح عرض **L'Eido Phusican**، عرض مكون من خمسة مناظر مختلفة بمؤثرات لمبة سحرية وسينوغرافيا، خالقًا بذلك الحركة من خلال الاستخدام المتمرس للضوء؛ فلقد أضاف إلى المؤثرات الضوئية والرسم الموجود على خشبة المسرح الصغيرة نماذج مصغرة لمراكب وستائر وأصوات واقعية.

قـام الو Alaux والبـارون تايلور Baron Taylor فى الفـتـرة من ١٨٢١ و١٨٢٣ بإدارة مسرح بانوراما دراماتيك Panorama-Dramatique فى باريس، قريبًا من البوليڤار، وبدلاً من الستائر والخلفيات تم تجريب نصف دائرة فوقها رسم؛ وأقمشة تغطى الخشبة ذات أشكال وأبعاد مختلفة ترمز للصخور والهضاب..إلخ وهناك قدموا الميلودراما، والباليه- البانتومايم- كل ما كانت تسمح به مشاهد الو وداجير أو سيسيرى؛ كان عمق خشبة-المسرح حوالى ٣٠مترًا، وكانت مجهزة تجهيزًا عالى المستوى.

وفضاء آخر هو ذلك الخاص بالسيرك الأوليمبى للأخوة فرانكونى Franconi فى باريس. فمنذ عام ١٨٠٧ سمح للسيرك بتقديم البانتومايم فى العروض بالإضافة إلى الحوارات، اكتسبت تلك العروض اسم "المينودراما"؛ وبعد حريق اعيد بناء السيرك عام ١٨٢٧ وقام بذلك المعمارى بورلا Bourla، كان المبنى عبارة عن سيرك به مدرجات ومسرح مكشوف مركزى، ولكن فى أحد أقواس دائرة المسرح تفتح الخشبة، عمقها ١٨ مترًا، فهو بالفعل مسرح-سيرك، تتصل فيه الحلبة مع خشبة المسرح ويتبادل فيه الممثلون والفرسان أماكنهم؛ عمارة مختلطة للعروض؛ ويوجد أيضًا فضاء يوظف للعرض الذى سيستضيف المسرح. وفى مسرحه التاريخى أهتم ديوماس بالإخراج ، مستخدمًا تلاميذ سيسيرى من السينواغرافيين، ووصل إلى عدد ثلاثمائة كمبارس فى عرض فارس المنزل الأحمر Chevalier de maison Rouge .

وقد أصبح لتقنية المشهد أهمية كبرى فى هذا القرن لتحديد الفضاء المسرحى، بدأ استخدام الضوء بالغاز المضىء بواسطه ف.ا.وينتر F.A,Winsor،

عـام ١٨١٧ فى درورى لين Drury Lane وفى مـسرح ليـثيـوم Luceum فى لندن واكتمل بمصباح دريومون Drummond الذى سمح بتوجيه، واختيار وتحديد المناطق المختلفة للإضاءة؛ وفى الثمانينيات أصبحت الإضاءة الكهربائية جذرية ليس فقط فى العلاقة بين الصالة- المشهد ولكن أيضًا فى طريقة وجود خشبة المسرح كموقع للمشهد واستخدام الفضاء المسرحى.

وفى عام ١٨٦٦ اخترع كارل لوتنشلاجر Karl Lautenschläger خشبة المسرح الدوارة التى تسمح بتغييرات سريعة فى المشاهد المعروضة، واستخدمها فى مسرح Residenztheater فى موناكو؛ وهو نفسه الذى قام بإعداد مشهد الآلام لاوبيرا مرجو Oberammergau عام ١٩٠٠ وتغيرت أيضًا طريقة بناء خشبة المسرح المجهزة والمعقدة من معماريين وتقنيين، ومرة أخرى عام ١٨٨٤ فى مسرح ماديسون سكوير Modison Square theater فى نيويورك، فقد أصبحت خشبة المسرح مرتفعة جدًا حيث يمكن إعداد مشهد آخر فى أعلى للتغيير السريع للمشاهد.

وفى الفترة بين القرن التاسع عشر والقرن العشرين جربت علاقات جديدة بين الصالة والخشبة؛ وأماكن جديدة للعروض ، بدءًا من المسارح المفتوحة ، إلى المسارح "الشعبية" ومن المسارح القديمة فى الميادين إلى الكافيه - شونتو Café-chantont إلى الكباريه. وبين المشهد الواقعى والمسرح المثالى الذى لم ينفذ، توسع القرن التاسع عشر فى بناء المسارح فى اماكن مفتوحة ، وفى بناء المسارح المفتوحة وفى المعارض.... وجربت فضاءات العروض خلال القرن التاسع عشر فضاءات مسرحية وتقنيات مشاهد ، وجربت الصندوق البصرى المنفصل

عن المشـاهد وجريت أيضًـا وجـود المتفـرج المشـارك والمندمج فى العـرض، فى مسارح أمامية ومسارح دائرية .

فلم يكن القـرن التـاسع عـشـر مـجـرد قـرن المؤسسة المسـرحيـة بل كان قـرن الثورات والقوانين والتعدد الوظيفى والانفصال، حقبة ردود الفعل أمام كل هذا، من قبل المتفرج، باسم الفرد وسحر الوجود المسرحى.

٢- بحثا عن فضاء فعال

فى القرن التاسع عشر، وجد المسرح نفسه فى مواجهة مع أكثر الفضاءات فاعلية وحداثة للعرض المسرحى. وطرح الانقسام، الذى حدث وأدى إلى التأمل والتفكير فى الفضاء المسرحى وتخصصه، إشكالية ماهية الفضاء الذى نتحدث عنه ولأى مسرح، محطمًا بذلك فكرة المسرح الإيطالى فقد أصبح الـ"مسرح" مجرد مسرح. فقد استمروا فى بناء المسارح وترميم الصالات القديمة باستخدام تقنيات جديدة ومواد جديدة واذواق جديدة فى الديكور، فقد ظل هناك فضاءًا للمسرح والأكثر من ذلك فضاءًا للمشهد ، ثقافة التراث، وثقافة الإصلاح (وستكون هناك ثقافة الثورة والتى ستصبح ثقافة مسرح آخر).

وفى عام ١٨٦٠ قام رئيس الألآت فى اوبرا باريس- كليمو كونتو Clément Contant (بالنسبة للتصميمات والجزء التقنى) واحد المثقفين الهواة (للجانب النقدى) جوزيف دى فيليب Joseph de Fillippi بنشر كتاب Parallele des Principaux théâtres moderne de l'Europe e des machines théatrales

Françaises, allemandes e anglaise وقد أصبح الكتاب على الفور مرجعًا ثقافيًا خاصًا بالفضاءات المسرحية للتراث.

وفى أعوام ١٨٩٦، ١٧٩٧ و ١٨٩٨ ظهرت الأجزاء الثلاثة لإدوين أو ساش Edurin O.Sachs المخصصة للأوبرات الحديثة والمسارح Modern Opera Houses and theatres، دراسة موسعة وموثقة تخصص وتبحث عن جذور الثقافة المعمارية المسرحية فى اشكال (مورفولوچية) المسرح الإيطالى. والأكثر انتشارًا هما جزئى موينت G.Moynet حيث يصف ويشرح كل الآلات المعقدة فى المشهد وتقنيات خشبة المسرح المجهزة فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر. فكثير من المبانى المسرحية الجديدة والمرممة، المجهزة آليًا بطريقة أو بأخرى- تحتفظ وتحدد فضاءًا مسرحيًا يعد أيضًا ذاكرة المسرح، ثقافة حية بيئية. فالمسرح الإيطالى" مازال موضوع حديث الثقافة المسرحية.

وعلى مستوى قطبى المشهد والصالة حدثت إصلاحات جوهرية فى الفضاء المسرحى ، فبالتركيز على المشهد والعلاقة بالآلات والاحجام الضخمة، تطورت ردود الفعل تجاه المشهد "البسيط" والتى بدت كتلك المشاهد "الشكسبيرية" وتأثرت بأسطورة التجديد للمشاهد اليونانية . وبالفعل نفذ كل من تيك L.Tieck وكارل ايمرمان Karl Immermann (شاعر وممثل) عام ١٨٤٠ مسرحية تقدم فوق خشبة مسرح عارية ، وتشبه فى مجملها المسرح الأوليمبى فى فيتشينزا، وفعل ويليم بول William Poel الشئ ذاته فى مسرح Shakespearian Stage Society فى لندن. وستصبح المسارح "البسيطة" ، والتى

تتحول فيها خشبة المسرح إلى فضاء حر للممثل قطبًا هامًا وقويًا وثابتًا فى المسرح الجديد .

ولكن "الإصلاح الكبير" هو الذى حدث فى مسرح فاجنر Wagner ، الذى بدأ ونجح لأنه يعد القطيعة الحاسمة مع المسرح الإيطالى، والمسارح التى سبقته عديده بدءًا من التنويريين فى ليدو Ledoux. فى ألمانيا حدث هذا مع لودونيج كاتل Ludwing Catel (١٧٧٦-١٨١٩)، كارل فرديناند لانجاز Carl Ferdinand Langhas (١٧٨١-١٨٦٩)، فريدريش چيلى Friedrich Gilly (١٧٧٢-١٨٠٠) ثم بصفة خاصة مع كارل فريدريش شينكل Karl Friedri Schinkel (١٧٨١-١٨٤١)؛ فالمشاريع التى تميل إلى تصفية الحسابات مع المشاكل الحديثة للسمع والرؤية تتصادم مع احتياجات وعادات متعهدى البناء، فهؤلاء المعماريون يحاولون حل مشكلة إطار الخشبة وقوس الخشبة والذى يميز صالة الموسيقا عن تلك الخاصة بالحوار ، باستخدام أشكال منحنية ولكن بتجنب الأشكال الدائرية (وذلك لأبعاد الصدى والترددات).

حاول شينكل Schinkel اقتراح برواز مسرحى متقدم : الصالة المظلمة والحفرة التى تخفى الاوركسترا ، ولكن سيقوم جوترفريد سيمبر Gottfried Semper (١٨٠٣-١٨٧٩) فيما بعد بتحديد المشكلات التى تجد حلا لها فى مسرح ڤاجنر فى بيروث Bayreuth. درس سيمبر فى باريس وسافر إلى إيطاليا واليونان ، قام بالتدريس فى درسيدا Dresde وهناك بنى (١٨٣٨-١٨٤١) مسرح هوفثياتر Hoftheater، وارتبط بڤاجنر، فى مشاريع مثل مشروع المسرح الأثرى Teatro Monumentale فى موناكو، أو مسرح جلاس بالاس Glaspalace أو

مشروع بناء مسرح فى كريستال بالاس Crystal Palace فى باكستون Paxton فى لندن (وقد درس سيمبر هناك لمدة ثلاثة أعوام) ، وفى تلك المشاريع استطاع استخدام الحديد والزجاج ، وطرح مشكلة الاستماع وحاول أن يخفى حفرة الأوركسترا ، وعرف برواز المسرح المزدوج .

وفى عديد من مشاريعه المسرحية مثل مسرح فيسبيلهاوس Festspielhaus بدأ فاجنر بإظهار الفضاء مع المسرح الإيطالى، والاختلاف الأول هو أن الأمر يتعلق بفضاء مخصص لتنفيذ أعماله ، أى فضاء وظيفى "المسرح". ففضاء المشهد يحافظ على آلة المشهد للمسرح الإيطالى ، المجهزة بالالآت المختلفة كما سبق و أكدنا ، ببرج مسرحى ، أعلى الأبراج فى اوروبا ؛ وخشبة مسرح صالحة للأعمال الضخمة وللأعمال العظيمة التذكارية التى يتطلبها ذوق ذلك الوقت وتتوافق مع متطلبات فاجنر.ولكنه ألغى "كنبوشة" الملقن ، جعل دور الواجهة المسرحية سلبيًا ، ألغى الالواج ونفذ برواز مسرحى ثلاثى الأبعاد ، أصبحت أهمية قوس المسرح اقل لأنه يتبع أشكال الصالة، أصبح الستار يفتح من المنتصف تجاه الزوايا العليا ليظهر بهذه الطريقة العالم المسرحى الساحر. خشبة المسرح هى هذا العالم، الساحر والخيالى، والذى نحوه يجب أن تتجه أنظار المتفرجين دون أن تعوقهم أية معوقات مادية؛ عالم الخشبة المثالى منفصل ، بعيد، "شئ آخر"، منفصل عن ذلك المادى الخاص بالمتفرجين . وهكذا تختبىء الاوركسترا فى الحفرة؛ ويعلن فاجنر أن الهدف هو أن يمنع من أن تجذب حركات الموسيقيون إنتباه المشاهدين ، وفى الواقع كانت النتائج الصوتية هى الاستماع لصوت غير مباشر يقطع الذبذبات العليا وبالتالى الحصول على صوت

غامض وبعيد ، وقد أبعدت حفرة الاوركسترا أيضًا المسافة بين خشبة المسرح والصالة . وقد غير ظلام الصالة - الذى فرضه ڤاجنر - من الحالة النفسية لدى الجمهور، فأجبره بذلك بأن يوجه كل انتباه للخيال المسرحى، بالبعد ثم بالمشهد وبالشخصيات التى تبدو وكأنها تضاعفت . ففى مسرح ڤاجنر لا توجد علاقة سوى تلك التى بين الصالة وخشبة المسرح والتى يوظفها المشهد لنفسه ؛ وتصبح الحوائط الجانبية وكأنها تحديد للفضاء المسرحى . ولكن هذا لايتضح فى مسرح بيروث Bayreuth لأن المسرح النصف دائرى مقام بداخل صالة مستطيلة؛ والمقاعد تصاحبها من الجانبين ستائر تزداد عمقًا كلما اقتربت من خشبة المسرح قاطعة بذلك توازى الحائطين، ولذلك قيمة صوتية أهم من قيمته الجمالية.

هذا الإصلاح "البرجوازى- الديمقراطى" للمسرح الإيطالى الأرستقراطى هو إصلاح لفضاء المسرح "الوظيفى"، الذى يفرض كتقنية ضرورة وجود المسرح، ويصل إلى المسارح "التقنية" المعاصرة .

وسيرث مسرح القرن العشرين من ڤاجنر - ليس فقط منطق المسرح النصف دائرى للرؤية وللصوت، بالإضافة إلى تأسيس العلاقة بين الصالة والخشبة والمسافات "الناتجة" - عن ذلك ولكن أهم شىء هو ذلك الانفصال مع فضاء قانونى، حيث سيكون هناك تغيير فى العقلية المسرحية .

وأحد الأمثلة الدالة تظهر فى المسارح التى بناها ماركس ليتمان Marx Littmann (١٨٦٢-١٩٣١)، والذى تبع طريق شينكل Schinkel وسيمبر Semper

وفاجنر Wagner، ففى عام ١٩٠١ فى مسرح برينزرجتون Prinzregntentheater فى موناكو استعاد ليتمان مسرح فاجنر النصف دائرى؛ وفى عام ١٩٠٦ يتسع المسرح النصف دائرى بوضوح فى اتجاه "ديمقراطى" ليتحول إلى مسرح شعبى وذلك فى مسرح شيلر Schillertheater فى برلين. وفى هذا المسرح كانت الحفرة بها امكانية التغطية. وفى عام ١٩٠٧ عاد لبناء الالواح والشرفة وذلك فى مسرح جروشيير وجلبيشيز Grosherzogliches Hoftheater فى فايمر Weimar، ولكنه جدد بشدة الفضاء المسرحى باختراع إطار المسرح المتغير؛ والفكرة الأساسية كانت إعطاء كل نوع من أنواع الفن المسرحى الأربعة المعترف بهم (الأوبرا الايطالية، الدراما الموسيقية لفاجنر، الدراما البرجوازية والدراما الكلاسيكية) تجسيدًا مناسبًا للفضاء المسرحى يمكن الحصول عليه خلال تغيير برواز المسرح .

وهذا البرواز المسرحى مُأطر من الجانبين بحائطين ومغلق من أحد الجوانب بحائط أفقى، وتلك الحوائط متحركة، بجانب أنه يمكن جعل حفرة الاوركسترا مرئية أو يمكن اخفائها، ويمكن أن يهبط برواز المسرح بضعة درجات تجاه الصالة. وسيكون المشهد - أو أحد مفاهيم المشهد - هو المحدد للفضاء المسرحى لمسرح كونسلر Kunstler theater فى موناكو (١٩٠٧-١٩٠٨)، وهنا سنجد أن الخلفية هى أفكار بيتر بيرنز Peter Behrens، المعمارى الذى أدان عام ١٩٠٠ المنظور التخيلى والواقعى، وأيضًا أفكار جورج فوكس Georg Fuchs الذى كان يطالب بموقع مقدس وطقس للمسرح. ولقد صمم ليتمان Littman المشروعات الهندسية للمسرح المستقبلى فى كتاب (Die Schaulühne Der Zukunft) الذى شرح فيه فوكس Fuchs وعرض أفكاره عن المسرح وهنا نجد أن الفضاء

المسرحى دائرى بصالة دائرية، وخشبة المسرح عريضة وليست عميقة، ومقسمة إلى ثلاث مناطق : المنطقة الوسطى ، المرتبطة ببرواز المسرح محددة بإطار معمارى وعلى جانبها باب ونافذة، والجزء العلوى متحرك، والإطار المعمارى السلبى هو ذلك المكان الخاص بالحدث المسرحى؛ ويمكن فتح - منطقة ثالثة بالداخل يكون بها منظر طبيعى له "حوائط" متحركة وذلك بتحريك الخلفية.

وفى كتابات عام ١٩٠٧ والتى تعرض صور مسرح كنسلر Kunstler theater،وضح ليتمان Littmonn مبدأ وجوب وجود فضاء محدد للجمهور مقابل وجود فضاء محدد للمشهد، وتذمر لأن عادة يكون دور المهندس المعمارى هو فضاء الجمهور بينما على المهندس (ومعه خبراء الالات والسينوغرافيين) الاهتمام بالخشبة، فى حين أن مشكلة الفضاء المسرحى موحدة ولايمكن أن تحل باصلاحات تكونولوچية ولكن بمشروع فنى واقعى؛ بوجود تقليد معين لرؤية الفضاء المسرحى وذلك بالعودة إلى جوته Gothe، شينكل Schinkel وسيمبر Semper. وأستمر نشاط ليتمان كمعمارى مسرحى وذلك مع مسارح ستاد Stadtheatre فى هيلدشيم Hildesheim، بوزين Posen وBozen و مسرحى كونيبليش Königliche Hoftheter لشتوتجارت Stuttgart (احدهما للأوبرا وآخر للدراما)، ومع مسرح لاند Landestheater فى Neustrelitz (منذ ١٩٢٦-١٩٢٨). وقد فضل مسرح وايمر Weimar سنة ١٩١٧ مشروع ليتمان على مشروع هنرى ڤان دى ڤيلد Henry Van de Velde؛ والذى اقترح مسرحًا ثلاثى الأجزاء، ولكن من جهة الاتساع، وبعامودين يقسماه إلى ثلاثة أجزاء ثابتة ، فالمسرح بالنسبة لليتمان هو فضاء، يحدده المشهد الدرامى.

وهذا هو المثال الذى يشير كيف أن الإصلاح الديمقراطى البرجوازى للفضاء المسرحى بدأ بخشبة المسرح القابلة للتغيير والمرنة (وغير المرتبطة فى حد ذاتها بشاعريات طبيعية أو رمزية)، ولكن تمثل هذا الإصلاح فى نزعة التوظيف التقنى للمسرح ، بل ويشير أيضًا كيف أن الإصلاح احتوى فى ذاته بذور الثورة التى حدثت فى الفضاء المسرحى) فضاء المشهد كمكان للقيم التى تشكل للفضاء المسرحى. وإبداع الفضاء كإبداع ثقافة مسرحية (إذا لم تكن قريبًا من الابداع الشعرى) والذى فيه يكون المعمارى ، والسينوغرافى والمخرج عبارة عن واقع متحد غير منفصل .

وهذا المعطى الأخير سيشرح مشكلة جوهرية ومعقدة للبناء المادى المرتبط بزمن محدد للعمل الفنى (وهى مشكلة العمارة المسرحية)؛ ويوضح ضرورة إيجاد البيئة المسرحية فى اللحظة وبالطريقة التى فيهما يتم ابداع العمل الفنى المتحد ؛ ويقترح أيضًا أهمية رجل المسرح أهمية فضاءه المسرحى بالنسبة لمنطق الفضاء الخاص بالجمهور .

٣- واقع المسرح : بين النزعة الطبيعية والنزعة الرمزية

كانت طرق إنتاج السينوغرافيا فى الثمانينيات والتسعينيات طرقًا منظمة، "صناعية" ؛ كان رساموا المشاهد محترفين يعملون معًا فى اتيليه ويزودون المسارح بالمشاهد المطلوبة، مستعدون دائمًا للطلبات المتوقعة، أو لتنفيذ مشروع معين؛ وكانوا أيضًا فى تلك الحالات يقسمون تلك التخصصات فيما بينهم ، وكانت هناك أيضًا تخصصات توزع على أكثر من اتيليه وذلك بشأن تصوير البيئات

المختلفة، وكان هذا يحدث تبعًا للمؤهلات التقنية، وقدرة العناصر المختلفة على تصوير المشاهد المطلوبة، وفى عام ١٨٩٥، ولإعداد عرض تانهاوسر Tannhäuser لفاجنر فى أوبرا باريس تم الإعهاد لأحد السينوغرافيين بمشهد Vensburg، وبشخص آخر إعداد وادى الشمس وثالث بإعداد صالة Wartburg، كانت السينوغرافيا تحاول تمثيل المشاهد وتجسيدها بطريقة مقنعة وحية وفى أدق التفاصيل. خلال فترة السبعينيات والثمانينيات أضيف للمشاهد الاثاثات والسجاد والادوات المختلفة. فلم يعد للدراما البرجوازية الجديدة فضاءها المكون من وضع الستائر التقليدية، ولكن أصبحت تلجأ للمشاهد ذات الحواجز ، وللمشاهد المغلق وآلية المسرح والتى كانت فى البداية موازية بوضوح لقوس المسرح ، ثم أصبحت آلية ، فى البداية مائية ثم كهربائية .

ازداد استخدام واقعية الرسم فى المناظر الطبيعية فى المشاهد المسرحية ، وأصبح إعداد المشاهد كآلة إنتاجية بحاجة لتخصصات ومخازن للحفظ المناسب للمشاهد المصنعة ؛ وأصبح التمثيل المسرحى يتطلب وجود الفنان والتصور المناسب للمشهد متحدين معًا ، وسيعرف بعد ذلك الفضاء المسرحى ردود فعل الممثلين إزاء النظام "الصناعى"، فسيتعارض جوهر وحدة العمل الفنى مع متطلبات "المواسم" المسرحية والوظيفة الاقتصادية لصالات العروض.

وفى شاعريات النزعة الطبيعية والنزعة الرمزية ، تلك الشاعريات المتضادة وغير المتتابعة زمنيًا، تحول الفضاء المسرحى إلى فن وادخل تغييرات على البيئة الفضائية للمسرح . فلقد أعطت النزعة الطبيعية معنى جديد للمسرح وقيم جديدة للفضاء المسرحى، ولكن النزعة الطبيعية لا تنحصر فى تقنية الإيهام

لإعادة إنتاج الواقع فى المشهد، "فالحائط الرابع" كان موجودًا بالفعل. فالنزعة الطبيعية هى معنى جديد للمسرح وقيم جديدة لفضاء المشهد، وعندما رأى اندريه انطوان André Antoine فرقة ماييننجز Meininger فى بروكسل عام ١٨٨٨، وكتب عنها خطابًا لفرانسيسك سارسيه Francisque Sarcey، أدرك تمامًا قيمة الانفصال عن المواضعات؛ ،هكذا أيضًا كان موقف ستانسيلافسكى Stanislavskiy عندما رأى الفرقة نفسها فى موسكو. وجولات فرقة مانييجر، والتى بدأت عام ١٨٧٤ فى أوروبا كلها، هى حدث له تأثير طويل المدى وعميق ، ولقد كان واقعًا غير عاديًا ؛ فلقد كانت فرقة مسرحية يرعاها چورج الثانى دى ساكس- ماينيينجن Giorgo II di Saxe- Meiningen، ويديرها بقدرة كبيرة المخرج لودفيج كرونيج Ludwig Chronege (١٨٣٧-٩١).

وكانت القيم التى ظهرت من خلالها هى : الدقة التاريخية ، والحركات الشعبية، واخضاع المكونات التى تخفى عيوب النجمات. ويبقى الفضاء المسرحى فى موقعه الأمامى مؤسس على فكرة الفصل بين الخشبة والصالة؛ أما فضاء المشهد فقد تم تجديده بعمق ، والواقعية التاريخية تدفعنا بقوة نحو البحث المضنى عن حقيقة صحة هذه الوقائع، والبحث يقوم على دقة التفاصيل؛ وهنا لا توجد رغبة فى الوصف ولكن رغبة فى الواقعية .

فالمسرح بذلك ليس مجرد متاع للجمهور ، ولكنه يتخذ دوره كواقع درامى أدواته هى الأصالة والتجسيد الملموس ، وهو تجديد جوهرى؛ ففضاء المشهد لغة الدراما، وهكذا ظهرت مبادىء جديدة، كما أعلن عن ذلك لبول ليندو Paul Lindau ، المؤلف الدرامى، چورج الثانى بنفسه (فى الخطاب المنشور فى

(M.Grube, Geschichte der Meininger, Stuttgart Berlin e leipzig 1923,pp.51-52) "يجب تجنب السيميترية والتوازى، لايجب أن يتداخل مركز الصور مع مركز خشبة المسرح، من المهم بناء الحركة على المسرح والحصول على فضاءات مشاهد متعددة لايمكن تطبيقها".

ومن الطبيعى فى هذه الحالة استخدام تقنيات جديدة ، وخاصة استخدام الضوء الكهربائى بطريقة منظمة وفنية، وأيضًا الإمكانات التى يقدمها لاستخدام الاضاءة بطريقة درامية. وبالنسبة للفضاء ظهر التجديد الحقيقى ؛ ليس فقط فى الأدوات الأصلية أو فى دقة التفاصيل التاريخية، ولكن فى إبداع بيئة فضائية نشطة تعتمد على العمل الشعرى . إذن يتغير الفضاء المسرحى من داخل فضاء المشهد وذلك بوحدة وتجانس التمثيل، واقع مستقل وعضوى ، ولكن العبارة الشهيرة لكرونيج Chronegk (والذى يتذمر كيف أنه بدلاً من رؤية شكسبير وشيسيلر يرى الجمهور والنقاد الأثاث فقط) تشير إلى عدم فهم وأيضًا إلى حدود هذا الاقتراح للحصول على مسرح مختلف .

وسيتخذ ستنسلافسكى الموقف ذاته ولكن من خلال دراسته بعمق وبتوسع. والحقيقة على خشبة المسرح تجد ذروتها مع مسرح النزعة الطبيعية لانطوان الذى سيؤسس عام ١٨٨٧ المسرح الحرThéâtre Libre (وستنتشر تلك الحركة فى ألمانيا مع أوتو برام Otto Brahm وفرى بونى Freie Bühne وفى إنجلترا مع جرين J.Grein وفى الولايات المتحدة مع دافيد بيلاسكو David Belasco) معتنقين نظريات زولا Zola (النزعة الطبيعية فى المسرح Le naturalisme au théâthe منذ عام ١٨٨١). وبالنسبة لانطوان فمكان المشهد هو بيئة الشخصيات،

والذى له وظيفة الوصف كتلك الخاصة بالروايات فهو افتراض يتحكم فى الشخصيات وادائهم، ولذلك يجب أن يكون "حقيقيًا" مكون من تفاصيل حقيقية، ودقيقة تصويريًا (ليست تاريخية ولكن اجتماعية)، فأى اصطناع للمشهد سيكون بالتالى اصطناعًا للشخصيات؛ وبذلك يمكن القول إن واقعية المشهد أصبحت فى خدمة الشخصيات وليس المشاهدين ، ولذلك أصبح لكل دراما مشاهدها الخاصة ، والمشهد كبيئة "واقعية" على قدر كبير من الأهمية ؛ ففضاء المشهد فى حد ذاته مغلق واجمالى -"الحائط الرابع")؛ وتخطيط المشهد عادة مايكون مبدئى بالنسبة للسينوغرافيا؛ ففضاء الخشبة متغير فى الابعاد تبعًا للأماكن الدرامية (وليس المسرح)؛ إنه مكان الشخصية ، ولذلك لا يجب على الممثلين استخدام برواز المسرح ولا حتى العلاقة مع الجمهور (ولذلك تكون الصالة مظلمة ، مثلما كان يحدث فى عروض المانينجر Meineinger ، وفاجنر Wagner، وسترندبرج Strindberg) ؛ لذلك فالمشهد ثلاثى الابعاد ، ليس خلفية ولكنه محتوى تميزه الأدوات الحقيقية التى تحدد حركات الممثلين ؛ وتصبح الأضواء والأصوات أدوات لغوية. .كما نرى، فوراء كل هذا يوجد مبدأ الاستخدام الموحد ، وعضوية تقديم العرض ، للغات التى تصنع العرض ، ودعمها للعمل الفنى الدرامى .

فالوحدة الابداعية والواقعية المادية للمشهد ، واستخدامه كمحتوى ، وتعريف امكانية استخدامه (من حيث ثلاثية ابعاده وادواته) أصبحت واقعًا للفضاء المسرحى بعيدًا جدًا عن شاعرية النزعة الطبيعية . فالشاعرية الطبيعية تريد ذلك الفضاء الخاص بالمشهد كبيئة (مجرد) بيئة اجتماعية للشخصيات ، حقيقية للممثلين. وتفرض تلك النزعة التضاد فى العلاقة مع المتفرجين ، السلبيين

والغرباء ، ومع الصالة التى تتحول لتكون فى خدمة المشهد ، حيث تعانى غالبًا من مشكلة الرؤية إذ هى فى الواقع تعبيرًا عن ايديولوجية الفضاء الأمامى. كما أنه توجد بيئة للمشهد ولا توجد بيئة للجمهور. هكذا ، تصبح "واقعية المشهد" خدعة وهمية للمتفرجين، إنها تجربة شائعة ،أن يوضع شيئ حقيقى بالفعل فى مكان الإيهام المسرحى ويكون موضوع كشىء مطلق ؛ فالشاعرية الطبيعية يجب أن تخلق المضمون الذى يمنح لتلك الواقعية واقعية الخيال فى المشهد أيضًا ، فهى بحاجة لصندوق بصرى ، لمكعب المسرح ، لذلك الإطار الخاص بالمشهد وذلك ليعطى للواقعية ذلك المضمون الذى يجعلها "تشاهد" بواقعية.

٤- بحثًا عن معنى : فوكس Fuchs . آبيا Appia ، كريج Graig .

فى مواجهة المسرح البرجوازى ، وبعيدًا عن المسارح التجارية سيتم البحث عن معانى وقيم جديدة للفضاء المسرحى (ليس فقط للمشهد) سيبدأ هذا البحث رغبة فى مسرح آخر ضد النزعة الطبيعية وجوهرى ، والبحث عن المعنى هو إبداع فنى لبعض الرجال. بالنسبة لجورج فوكس Georg Fuchs يكمن معنى المسرح فى الاحتفال ، فى الطقس، وفى المجتمع ؛ وليجسد الفضاء المسرحى ذلك المعنى يعيد تعريفه فى الأشكال وفى العلاقات ، فالمسرح ليس وظيفة ولكنه احتفال ، طقس؛ ففى المسرح الذى فكر فيه مع ليتمان فى موناكو عام ١٩٠٧ نجد أن الصالة الدائرية تستقبل خشبة المسرح البارزة إلى الخارج وتتحد معها بمستويات منحدرة؛ ففضاء الممثل ليس شىء "آخر" بالنسبة لفضاء المتفرج، ومكان المشهد صنع للحركة الإيقاعية للجسد الإنسانى فى الفضاء. والمسرح لايمكن أن يستغنى عن ذلك ، بينما يمكنه الاستغناء عن الكلمات ، وعن الأصوات

عن المشهد وعن الأزياء: لأن الممثل هو النواة المولدة للدرما . هكذا كتب فى ثورة المسرحDie Revolution des theatres عام ١٩٠٤. وقد حقق فريتز إيرلر Fritz Erler أفكار فوكس Fuchs فى إعداد مشاهد فاوست Faust لافتتاح مسرح كانستر Kunsthertheater؛ فالمنصة المرتفعة "تشير إلى" الحدث ، وفضاء المشهد قابل للتعديل ، والإضاءة والألوان تعمل فى خدمة حركة الممثل . والمشهد غير مقيد بمشهد محدد مسبقًا .

وفى كتابه Die Revolution des theatres كتب فوكس Fuchs أن المشكلة الجوهرية تكمن فى " استخلاص المشهد من الوجود الأكثر حميمية للفن الدرامى ومن المشهد"، موحدين بعد ذلك بين جميع هذه العناصر بطريقة عضوية مع الفضاءات المساعدة، ومرتفعين بكل ذلك وصولاً لوحدة تعبيرية شكلية معمارية ؛ فالفضاء المسرحى يجب أن يسمح بحياة العمل الفنى الدرامى، وهى حياة "لاتوجد لا على خشبة المسرح ولاحتى فى الكتب " ولكن فى تجربة المتفرج الذى يعيشها "كشكل يتحرك حركة مشترطة فى الزمن والفضاء " (ص ١١٠ وص ٥٩ فى كتاب ل.تينتى L,Tinti ,G. Fuchs e la riuoluzione del teatro, Bulzoni, Roma, 1980,pp.132,131 ومايلى سيكون من صفحات ١٩١ وما يليها).

والاهتمام الكبير بالمسرح الشعبى قاد فوكس لأن يهتم أيضًا بمسرحية الآلام Passione لاوبراميرجو Oberammergeau ولأن تكون لديه علاقات مع رينهارد Reinhardt والبيئة التى جرب فيها رينهارد فى موناكو - صيفًا - العروض الفخمة لسيرك شومان فى برلين ساعدت فوكس عام ١٩١٠ على إقامة مؤسسة للمسرح الشعبى . وتحدث عن المبنى المسرحى المناسب كصالة بها متفرجين على

هيئة مسرح دائرى بثلاثة جوانب ، والاوركسترا مكانها له شكل ممتد ، وأن يكون بهذا المبنى منصة مدرجة فى الوسط وأن يخلو من برواز المسرح ومن الستار المسرحى .

وعلى أساس هذه الفكرة صنع للمهرجانات الشعبية فى موناكو فى ١٩١٠-١٩١١ صالة فى حديقة المعارض ، عملاً نفذه للمعمارى ثيودور ڤيشر Theodor Fischer؛ وعليها قدموا اثنين من التراچيديات الكلاسيكية من إخراج رينهارد.

ومع آبيا Appia وجريج Graig ظهرت احتياجات جذرية وذات تأثير عميق وطويل المدى، حيث انطلقا من إعادة التعريف الشامل مكان الحدث المسرحى ليس لإصلاح المسرح ولكن لإعادة تأسيسه. فالفضاء المسرحى لديهما هو أساس ولغة المسرح الجديد ، والمشهد هو عنصر إبداع متكامل .

وآبيا Appia سينوغرافى ومخرج تمتد تأملاته على خشبة المسرح من خلال توترات منظومة لمفهوم شامل للمسرح، فمن جهة توجد الممارسة (والتى تظهر أكثر فى التصميمات والمشاريع وليس فى التجهيزات) المركزة على الإخراج على طريقة ڤاجنر؛ ومن جهة أخرى التنظير الواعى الذى يدفع بوضوح إلى المنتهى ، مع وجود ارادة ترابط منطقى منظم. وتعتمد مشاهد آبيا Appia على الحجم وعلى الضوء اللذان تحييهما "مقاومة" الممثل. إن إبداع الشاعر - الموسيقار هو المكان المحرك للمسرح؛ هذا الإبداع الزمنى يتحقق فى الفضاء المسرحى من خلال تأمل الممثل . فحركة الممثل تخلق فضاء المشهد ، الذى فى هذه الحالة

يجب أن يكون مادى ويسمح بالمتنفيذ ، أى أن يكون الممثل قد تردد عليه وان لا يكون مجرد عامل مشار إليه من خلال توظيف الرسم. والضوء الفعال ، ينشط العلاقة بين ممثل يؤدى وبين الفضاء المسرحى خالقًا بذلك مناخًا لا يصف ولكن يوحى. وفى هذه الحالة لا تكون الصالة منفصلة عن خشبة المسرح ولكنها جزء لا يتجزأ من المكان الواحد الذى هو المسرح. وعلى أساس هذا الفرض المترابط ، الدقيق للواقع المسرحى تتطور أفكار وعمل آبيا Appia والذى برز فى ثلاثة كتب (La mise en scéne du drame Wagnerien, del 1894, Musik und Inszenierung, 1899 وكتبه بالفرنسية فى الفترة بين ١٨٩٢ و ١٨٩٧ ثم كتاب L'oeuvrire d'art vivant,1921) ومن تجربتين عمليتين: أولهما لقاؤه مع ماريانو فورتيونى Mariano Fortuny، واختراعاته الخاصة بإستخدام الإضاءة الكهربائية و"القبة" الخاصة به والتى استخدمها اثناء اعداده لمشاهد أوبرا Carmen لبيزيه ومانفريد Manfred لبايرون Byron فى مسرح القصر الباريسى لكونتيسة دى بيارن di Béarn (١٩٠٣).

ثم علاقته العميقه بجاك - دالكروز Jacques- Dalcroze ومدرسته الايقاعية المرتبطة بالصالة المسرحية لهيليرو Hellerau (بنيت تبعًا لارشاداته بواسطة المعمارى هنريخ تيسناو Heinrich Tissenow).

ويؤكد آبيا Appia أن المشهد المرسوم التخيلى يهدف إلى تقليد الواقع ولكن لايمكنه سوى وضع "علامات" على خشبة المسرح؛ ولكن فضاء المشهد واقع، مكان تعبيرى ويجب أن يكون "فضاءًا حيًا". إن الهياكل الهندسية المنفذة (وخاصة المدرجات) هى أداة للجسد ثلاثى الأبعاد للممثل، والدياليكتية - التى تحدث

بطريقة واضحة بين الجسد والفضاء تؤسس على مبدأ "Contrainte" الإجبار؛ ولذلك تكون المحتويات ذات زواية واضحة، صارمة، وثقيلة حتى يظهر فى التضاد التضاد الحركة الإيقاعية للجسد الإنسانى بصورة درامية. ويتأسس "العمل الفنى الحى" تتأسس على الفاعلية الخاصة بالضوء والذى يخلق ألوانًا وأجواءً، ويوضح مناطق وحركات؛ فالمشهد ليس هو وصف المكان الذى فيه يدور الحدث، ولاهو مجرد إيحاءات وتعبيرات.

ويعد هذا انقلابًا جذريًا بالنسبة لڤاجنر Wagner الذى فصل الصالة عن خشبة المسرح وأعاد تشكيل جو الصالة.

فالبنسبة لآبيا Appia يوجد مكان موحد، وسيكون هذا وضع الصالة أيضًا بالنسبه لدالكروز وهيلليرو Dalcroze e Hellerau؛ فضاء موحد بمدرجات للمشاهدين من جهة وفضاءات أكبر من جهة أخرى خاصة بإحتواء الأداء الدرامى، وسيكون تأثير آبيا عظيم على مسرح القرن العشرين، بالنسبة لاستخدام الإضاءة والمشهد المعمارى، ولكن يوجد تأثير جوهرى فى الفضاء الذى يحيا بالتضاد مع الجسد الإنسانى المتحرك والإضاءة الفعالة. وهنا نجد أن مركز القيمة مطلق، أما باقى الأشياء فيمكن تعديلها، وعلى المتفرج أن يتكامل معها، فالأمر لا يتعلق بإصلاحات أو تعديلات؛ وآبيا يمكن أن يصنع مشاريعه ومشاهده أيضًا فى المسارح الإيطالية (مثل عرض Tristano e Isoletta فى مسرح لاسكالا La Scala فى ميلانو عام ١٩٢٣، ومثل ڤاجنر او اسخيلوس على مسرح Stadtthearer فى بازيليا عام ١٩٢٤ و ١٩٢٥)؛ ففضائه دائمًا أمامى دون أى معوقات. ولكن الثورة عميقة ؛ ففضاء المسرح فضاء فعال من خلال ابداع الفنان

غير المحدد مسبقًا. ويصل الفضاء المعمارى للتعبير الثلاثى الأبعاد بصرامة وبطريقة مطلقة بالنسبة "للفضاءات الإيقاعية" إلى مشروعات مشاهد ذات مغزى فى حد ذاتها . إن مركزية الفنان فى كونه إنسان يدفعه للتفكير فى المسرح المستقبلى مثل الصالة ، أو كاتدرائية المستقبل الذى يحتفل فيها المجتمع بذاته دون وسائط.

إن المشهد كمكان مولد للمسرح، والحركة (ليست حركة الممثل فى المشهد ولكن حركة المشهد نفسه) كوجود للمسرح هى أشياء فى عمق وجود "جريج" الممتد والمثمر فى المسرح. ولايهتم جريج بعملية المواجهة بين الصالة والمشهد أو بمكان المشهدين، ويمكنه أن يفكر فى مشاهده بداخل إطار المشهد التقليدى . لأن الثورة جوهرية بالنسبة له أيضًا، ولايهتم بالتعديلات الصغيرة أو الكبيرة لما هو قائم فلابد من بناء المسرح الجديد كفن ، وكعمل فنان. إنه فضاء جديد، ذلك الفضاء المطلق للمسرح والذى فيه يكون المتفرج مدعو للمشاركة . إن مشهد جريج لايقوم بعملية وصف ، ولكنه مشهد موحى ومركب ومع استخدام الأدوات المعمارية والاضاءة الفعالة؛ فإن "الأداة" المعمارية والبسيطة للمشهد تصبح مناخًا ودراما ؛ وصولاً إلى "الشاشة" ، والبارافانات المتحركة والتى تؤدى إلى إمكانية تنفيذ مشهد "يتفاعل"، ويتحرك. ويجب إعادة خلق عمل الشاعر مرة أخرى بواسطة فنان المسرح من خلال رؤية الحركة- والتى هى الدراما ؛ فالمشهد لدى جريج هو "كائن حى مثل الممثل"؛ إنه لايساعد فقط فى العرض ولكنه فى حد ذاته حدث درامى. إن كتابات جريج فى المسرح عام ١٩٠٥ The Art of the theater 1905 ونحو مسرح جديد ١٩١٣ Toward a New theatre، ومجلة القناع The Mask عام ١٩٠٨-١٩٢٩ تتقابل جميعًا فى طرق إخراجه؛ فى

تصميماته ومشاريعه؛ وهو وجود متضاعف ينظر عمل فنان المسرح، والمخرج ويكتشف ذخيرة تاريخ المسرح كنبع للفكر والإبداع، ويشرح حركة الممثل ايرفيبنج Ivring ويصنع نظريات العرائس الضخمة ويصنع مشروع عرض الألام كما جاء فى انحيل متى، ١٩١٣–١٩١٤، مثل حركة الفضاءات دون ممثلين على موسيقا باخ. إنه رؤية الدراما واستعادة كرامة المشهد؛ فوجود جريج لفترة زمنية طويلة مثمرة جعله يتجول فى مسرح القرن العشرين من خلال رؤيته للمشاهد وعلاقاته الفنية.

٥- بحثا عن القيمة : ستانيسلافسكى

بعيدًا عن الإصلاح وعن الأساليب والأعمال تكمن مشكلة الفضاء المسرحى– التى تسلمها قرننًا – كمكان مجهز لرؤية العروض، وبطريقة منفصلة، ذلك الخاص بمكان إبداعى للتعبير الفنى. توجد مشكلات خاصة بالتنظيم الإقتصادى ومشاكل ذات تعريف أخلاقى، ومشاكل ذات رؤية جمالية ومشاكل تعوق التوترات الابداعية؛ وغالبًا ما تجوب جميعًا طرقًا متوازية، بين الفضاء المفترض ليستقبل مسارح مختلفة والفضاء الذى يبنيه مسرح كطريقته التعبيرية الخاصة والمحددة.

إن معنى الشمول يمكن أن نستعيده عندما ننظر إلى ستانيسلافسكى من وجهة النظر هذه، فمسار عروضه (من الواقعية المعمارية إلى تلك الغنائية لتشيكوف إلى الخبرات الرمزية والطليعية، إلى الأوبرا الغنائية والميلودراما. ولكن فى الواقع لم "يتخطى" ستانيسلافسكى أى من تلك الطرق ويهجرها) ومسار بحثه حول عمل الممثل يتضمن اختيارات الفضاء المسرحى وفضاء المشهد.

عــام ١٨٩٧ بعــد اللقــاء الشــهــيــر مع نيــمــيــروفــتــيش دانشــينكو Nemirovic-Dancenko فى بازار ستانيسلافسكى، بدأ مسرح الفن فى موسكو عمله فى مسرح الارميتاج Ermitage القديم حيث الرؤية سيئة جدًا من خلال الشرفات والتى بها أكثر من ثمانمائة مكان؛ ولكن كانت المشاهد الواقعية فى الإعداد، بدءًا من عرض زار فيدور Zar Fëdor هى علامة تجديد فضاء المشهد. فقط فى عام ١٩٠٢ استطاعوا تحقيق وعود عام ١٨٩٧؛ لم يقوموا ببناء مبنى مسرحى جديد ولكن رمموا مسرح أومون Omon، مبنى كان مخصص ليصبح فندقًا، وتحول عام ١٨٨٢ إلى مسرح . وكان المعماري الذى نفذ مشروع ستانيسلافسكى هو ف.أ. شيكتل F.O.Sechtel، فنان منفتح على التيارات المعمارية الحديثة والتى تفضل الاشكال البسيطة والمتوازية فى الأحجام والخطوط المستقيمة بشكل واضح. كانت واجهة المبنى -لاسباب أقتصادية- بسيطة (بها تدخلات بسيطة). والأماكن الخاصة بالجمهور تتكون من ثلاثة مناطق متسعة تحيط بالصالة؛ وهناك منطقة أخرى فى المستوى الأول، بها صالة للمدخنين والمشروبات الكحولية. كانت تلك الأماكن تستخدم أيضًا للبروفات، وفى المستوى الأول كانت تعد المشاهد الصغيرة لتلاميذ المدرسة. كان هناك موقع آخر للصور، صيدلية صغيرة، وحجرة ملابس متسعة، وكانت التهوية منفذة بعناية، والتبريد واحتياطات ضد الحرائق، كان المكان مريح ولكنه كان صارمًا.

الصالة على شكل U، بها ممر مركزى يفصل بين المقاعد وفى آخر الشكل U، والمقاعد تتبع المسار المنحنى للصالة؛ كان بها شرفتين (وليس ألواچا) ؛ حوائط الصالة تحدد الفضاء المسرحى. كانت الصالة تقليدية، يقال عليها "خطئًا" على

الطريقة الإيطالية؛ عمقها حوالى ٢١ متر و عرضها أقل قليلاً من ٢٤متر، وحسب كلمات ستانيسلافسكى "بسيطة، ضيقة، وجادة" (خطاب إلى كنيبر O.Knipper عام ١٩٠٢ جاء فى كتاب.

C.Amiard - Chevrel, le théâtre Artistique de Moscou, CNRS, Paris, 1979,p.69) وحوائط الصالة لونها رمادى- أخضر شاحب؛ لاتوجد نجفة مركزية ولكن مجرد مكعبات متلالئة بيضاء تتدلى من الشرفات وفى دائرة متسعة بسقف الصالة. فالإجمالى غاية فى القسوة، ومخطط بحيث لايشتت الألف ومائة متفرج، ليضعهم فى جدية الفن، وهكذا فإن الممرات مفروشة بالسجاد خافت الضوضاء. خشبة المسرح ، فى مواجهة الصالة، منفصلة بستار من النسيج السميك الرمادى- برسم فى اسفل، وفى منتصفه مستطيل عليه خيال طائر النورس فى الهواء؛ وخشبة المسرح أكبر فى عرضها وعمقها من الصالة . حجرات الممثلين موجودة فى مستويين، خلف خشبة المسرح؛ فى مستوى خشبة المسرح حجرات السيدات، وفى أعلى حجرات الرجال، وفى كل من المنطقتين هناك صالون يمكن للممثلين الإجتماع فيه واستقبال ضيوفهم، وكل صالون مجهز ببيانو ومكتبة، مائدة فوقها الصحف، وكل منهما به حاجب وخزانة للملابس، وكل حجرة - نظيفة ، مضيئة ، دافئة - بها مائدة بمرآة ، صوان للملابس، مقعد مريح ومكتبة صغيرة وكل ممثل يستلم مبلغ من راعى المسرح - موروزوف Morozov- ليجهزها بطريقته الشخصية . وعلى جانبى خشبة المسرح توجد المخازن التقنية وفى أسفل توجد مخازن الأزياء . أما خشبة المسرح فمجهزة بطريقة حديثة ، من الحديد ، فى الوسط منصة دوارة (شىء نادر فى ذلك الوقت) وموروزوف نفسه هو الذى يتولى الإدارة الكهربائية لخشبة المسرح منفذاً

من خلالها تجاربه . وبناء على طلب شيكوف Cechov إتم عداد مكتبًا صغيرًا للمؤلفين.

وإذا كنت قد حرصت على وصف المسرح بالتفصيل فذلك لأبرهن كيف أن مسرح ستانيسلافسكى سواء من حيث كونه فضاءًا أم من حيث كونه بيئة مسرحية يعد المكان المناسب لفنانى المسرح.إنه معبد يسوده الطابع الأخلاقى والتعليمى .

وهو يعد بيئة بدائية بالنسبة للاختيارات الجمالية لمكان المشهد ، إذ يجب دراسة العروض لرؤية الطرق التى يظهر بها فضاء المشهد ، ولكن يجب أن نتذكر دائمًا إبداع هذه البيئة المسرحية واهميتها للفن المسرحى .

كان ستانيسلافسكى يطلب من السينوغرافى أن يكون رسامًا وأن يعرف الفن المسرحى؛ كان مساعد المخرج ، سيموف V.A.Simov يعمل فى إعداد المشاهد الواقعية، والتى فيها يحل محل الاشكال المستطيلة التقليدية فضاءًا متحركًا ومتنوعًا وخاصة فى بناء المشاهد الداخلية. وكان ستانيسلافسكى يعهد برسومات المشاهد الرمزية لرسامين مثل ايجوروف Egorov وبنواة Benois ودوبوزينزكى Dobuzinskij.

ومن كل ماسبق نجد أن إنتقال القيم واضح بالرغم من الاختيارات المختلفة؛إن الفضاء المسرحى هو مجتمع الممثل، فالمشهد يتحكم فى الصالة كما فى علاقة مع المشاهدين، ومكان المشهد فى خدمة الأداء الدرامى ويجب أن يعبر عنه ، فالمشهد والممثل هما اشكالية واحدة ، ولكن فى سيرته الذاتية عام ١٩٢٤ كتب

"أنه لم ينجح فى أن يجد للممثل خلفية مسرحية تساعد فى استكمال عمله الفنى ، ولا تعوقه" (ص٤٨٨) فى الترجمة الايطالية اصدار Einaudi، تورينو ، ١٩٦٣) إذ يجب أن تكون هناك دائمًا خلفية بسيطة ولكن ثرية من الناحية الفنية، وربما لا تكون قادرة على جذب الانتباه، حيث يجب أن ينصب بأكمله على أداء الممثل .

وقد تسلم قرننًا إمكانات كثيرة ؛ المسرح الذهنى والمثالى ؛ وذلك الخاص بالعرض خارج المسرح ، من السيرك حتى الفضاءات الدائرية، المسرح "الإيطالى" المجهز ؛ والمسرح الإيطالى بعد تعديل الصالة (تعديلات ڤاجنر) ، ولكن فى النهاية توجد ايديولوچيتان للمسرح ولفضائه؛ فضاء المشاهد الذى فيه تتم استضافة رجال العرض ؛ وفضاء رجال المسرح، الذى فيه تبنى العلاقة مع المتفرجين .

الفصل السادس

القرن العشرين
بعض الرسامين، والممثلين والمعماريين
فى المسرح

فى بداية التفكير فى الفضاء المسرحى فى القرن العشرين نجد الثورة التى اقترحها كل من فوشيز وليتمان Fuchs - Littman فى الموسم الذى صنع من موناكو عاصمة الطليعة الثقافية الأوروبية ؛ وبالأخص تلك الثورة الشاملة والمنظمة لآبيا والوجود الخصب والتناقضى لجريج Graig. إن المبادىء الاساسية هى تلك المرتبطة بواقع المسرح كمادة مركزية مولدة للفضاء المسرحى- والذى عادة مايكون المشاهد جزءًا منه- والمشهد كفضاء غير متوقع للعرض، وللفضاء كلغة تعبيرية للعمل الفنى ومن ثم للمخرج . وسيؤسس فضاء المشهد على إمكانيه تطبيقه، على كونه "مناخًا" وامكانية مادية تعبر عن الدراما وتجعل جسد الفنان حيًا، متحركًا بواسطة المعارضةContrainte. والمشهد المفتوح سيؤدى لتلك الثورة فى العرض بواسطة إلغاء الستار؛ والمونتاج والتلقائية وتعددية الأزمنة والفضاءات التى ستتفتح أمام كل علاقة وشكل ممكن . وستتواجه الإضاءة "الخافتة" مع الإضاءة "الحية" لآبيا، وإضاءة "البقع" مع "اشعاعات" جريج ، والضوء الذى يعزل الممثل مع خطوط الانعكاسات الضوئية ، وضوء الوسط . لن يصبح الفضاء هو ذلك "الواقعى" بالنسبة للمشاهدين و "الوهمى" بالنسبة للممثلين؛ ولكن سيصبح المسرح كله فضاء علاقات، بطرق غير مشفرة ، فمسرح رجال المسرح العظماء سيكون فضاءًا إبداعيًا، على الهامش ، حيث إنه لن يعترف به كفضاء مجهز للمشاهدين الذين اعتادوا على رؤية الفضاء المجهز للعرض. لن يصبح الفضاء المسرحى معطى من معطيات الثقافة المسرحية المنتشرة، ولكن سيتحول لنتيجة فنية يجب وضعها وإبداعها ، والتعرف عليها كعنصر لشاعرية ما ، مثل اللغات التعبيرية الأخرى . لم يعد الفضاء نوع له شكل معين ، ولكن خبرة فنية معاشة .

فى القرن العشرين ستصبح كل الأشياء ممكنة فى المسرح ومع المسرح (ليس فقط فيما يتعلق بالفضاء)؛ سيتسع المسرح ولن يستمر فى كونه قاسيًا ومحددًا فى أشكال انتاجية وتعبيرية يمكن التعرف عليها وقبولها .

وفى ذلك الاتساع - لما يطلق عليه مسرح - بين التطور فى اللغات الجزئية والبحث عما هو أساسى سيصبح المسرح مكان الحركة والإتصال التعبيرى للأداء، وفضاء التجريب وتحقيق تلك الفنون التى تستخدم الجسد والحركة، الصوت والرؤية.

١- المسرح الطليعى

جزء كبير من تاريخ فضاء المشهد فى القرن العشرين - فى حركات البحث اللغوى والشكلى التى طاردت بعضها البعض ، هو تاريخ الفن التصويرى (ليس بمعنى عدم التمييز بين الانواع الفنية، ولكن بالمعنى الملموس لاختيار تعبيرى فى اطار اتسع بعد ذلك ليصل إلى المسرح) . وهى أبحاث وتجارب غيرت من المسرح وفضائه ، ولكن فى مواقف هامشية بالنسبة للمسرح؛ وأيضًا بالنسبة لوضعها الجزئى فى المسرح، ويجب أن نعترف أن مسرح "الطليعية التاريخية" ليس هو المسرح الطليعى للقرن العشرين، وفى بحث عن التجديد الدرامى عام ١٩٢٦ حذر چاك كوبو Jacques Copeau

(J. Copeau , IL Luogo del Teatro, Casa Usher, Firenze, 1988,pp178) من النزعة التجريبية، وأعلن عن سهولة أن نكون مبتكرين ومجددين فى المسرح كما يمكن أن تكون المسارح "الفنية" مجرد Boîtes á

vanités محتويات مقدر لها الفناء ، وعلى النقيض سيكون من الصعب والمضنى إحداث ثورة حقيقية ، إعادة تأسيس المسرح، بعيدًا عن آخر صيحات الموضة ، ولكن بحثًا عن جوهر وعمق ("الصرخة الأولى")، بل وأن تلك الحريات والانقلابات المفرطة، والبحث عن الفاضح وغير المعتاد ، وذلك التجريب المبالغ فيه فى الاشكال واللغات ، تلك الاستخدمات العنيفة أحيانًا للمسرح من جهة بعض الحركات الفنية قد ساهمت فى جعل المسرح مكان لتقديم "الممكن" ، فمسرح "الطليعية التاريخية" إن لم يكن ثورة حقيقية ، قد ساهم بالتأكيد فى تعديل وإصلاح طرق التقديم وثقافة الفضاء المسرحى. إنه تاريخ لا يقدم أحداثه فقط أو بطريقة أساسية عن طريق التمثيل ولكن كثيرًا ما تدخلت الاعلانات ، والمشاريع والاقترحات ، والنوايا المعلنة وردود الفعل لها . وسنشير فقط إلى خطوط التوترات الرئيسية .

كانت نقاط الانطلاق الشائعة هى رفض المشاهد التى تعرض الواقع بطريقة خيالية النزعة ضد الطبيعية والرغبة الواضحة فى عدم فصل الجمهور عن خشبة المسرح، والانقسام المقبول والدعم بين الدراما والمسرح ، والإلحاح فى "تحرير" اساليب التعبير؛ وأيضًا خبرة الكاباريه Cabaret المستقبلية الدادية والتعبيرية بما تحتوية من ادراك جديد لفضاءات العلاقات (وكفضاء وسط) ، وطرق المشهد والفضاء للميوزيك هول والوجود المؤكد للتقنيات وللفضاء المسرحى. أما الدياليكتية بين المسرح كمكان يعبر فيه الجسد والروح Kor Persecle وكمكان للحركة المطلقة (دون الجسد الانسانى أو بالجسد الآلى) فهى ثابتة؛ وتلك الخاصة بالعلاقة بين الطبيعة كفضاء أصلى يجب العودة إليه بحثًا

عن الجذور والمعنى وحضاره الآلات والمتروبولى "مع تمرد الأدوات"؛ والدياليكتية بين حركة المشهد والمشهد "الحر المستعد دائمًا للإيهام" هذا ماكتبه مالارميه Mallarmé عندما تحدث عن لوافولر Loie Fuller فى كتاب اعتبارات Considérations عام ١٨٩٣ (Oevres Complétes, Gallinard, Paris 1945, pp.307-309) وانتشرت تقنية الكولاج والمونتاج، فى التفاعل مع الرسم وفى ذلك التفاعل الاعمق مع السينما.

يهرب المشهد المرسوم أو المشهد المطلق و/أو ذو الأبعاد، مع الاحتفاظ باستقلالية الممثل ومركزيته فى المشهد - الاطارى الذى ظهر مع النزعة الطبيعية، وهكذا يتم البحث عن الفضاء المسرحى خارج المسرح حتى وإن كانت النزعة السائدة - تلك الخاصة بإعادة تأسيس الهيكل والشكل المعمارى للصالة على أساس نموذج صالة ڤاجنر - بحث عن صالة شبيهة بالسيرك، وأشكال وهياكل كمعابد، فضاءات جديدة فى الهواء الطلق، إعادة استخدام المسارح القديمة اليونانية، وخاصة بحثًا عن فضاءات، ملجأ للمعامل الفنية. ولكن كان الهروب من المبانى المسرحية جوهريًا لانه لايبحث عن الشكل ولكن عن المعنى وعن الوسط؛ فالموقف الجذرى لرجل مسرح استخدم العديد من الفضاءات المختلفة مثل فيرمان چيرمييه Firmin Gérmier يصل لأن يكون ذلك الخاص برؤية المسرح "كميدان شعبى مغطى ومكيف" يذهب إليه الفنانون.

إن الأبحاث المتعددة للطليعية الأوروبية تدين بوضوح للنزعة المستقبلية الأولى، مثل الماريونيت وفرقها، فى تحطيم الفضاء - والزمن المسرحى ، واستخدام تقنية المفاجأة ، والغاء خشبة المسرح المرتفعة لتوحيد المشهد والصالة ؛ ولكن بصفة

خاصة بسبب الاقترحات المختلفة لفضاء "نشط"، ولفضاء سلبى ومطلق تحركه الأضواء والأداء الحركى .

فى عام ١٩١٣ يوجد بحث حول العرض المسرحى والتنوع Manifesto del teatro di varietã وعام ١٩١٥ ظهر بحث لمارينيتى وكوللا وستيميللى Marinetti, Cola , Settimelli حول المسرح المستقبلى .

ظهر دور الفنون التصويرية فى الأعمال التجريبية المسرحية بالفعل من خلال النزعة الرمزية ، حتى وإن كانت قلة فقط من الرسامين قادرة على العمل مع فضاء المشهد ، وألا تقصر تفكيرها على الخلفية كإطار أكبر. ظهر بالتوازى مع ذلك استخدام المشهد التشكيلى ، وتأكد المشهد المرسوم فى مسرح بول فور Paul Fort مع رسامين مثل (بييربونار Pierre Bonnard ، موريس دينيس Maurice Denis ، ادوارد فـويللار Edouard Vuillard ، وأيضاً تولوس - لوتريك Toulouse - Lautrec) ، ثم بعد ذلك مع تعرية المشهد التى أرادها لونيى بو Lugne - Poe مع چاك روشيه Jacques Rouché فى فرقة Oeuvre وعلى مسرح الفنون Théâtre des Arts. ونشر الباليه الروسى لچاچيليف Diagilev فى أوروبا كلها النزعة التزينية " الغريبة " لباكست Bakst وبنواة Benois وغيرهم ، وانفتحوا بعد ذلك على الطليعة التصويرية مع بيكاسو Picasso وديرين Derein، واوتريللو Utrilla ، وماتيس Matisse وبراك Braque وميرو Mirõ، وارنست Enrst ودى كيريكو De Chirico ... وغيرهم . واستدعى رولف دى مارييه Rolf de marée رسامين سويديين معاصرين لرسم عروض الباليه ، مثل فرناند ليچيه Fernand léger عام ١٩٢٢ لعرض Ricciotto Canudo عام

١٩٢٣ لعرض Blaise Cendrars .وعمل إدوار مانش Eduârd Munch لرينهارد ، وديتوماس Dethomas لروشيه Rouché . عام ١٩٢١ رسم شاجال Chagall مشاهد عرض Mazaltov لشوليم اليكيم Sholem Alekheim فى مسرح كاميرنى Kamernyi العبرى فى موسكو .

أرادت النزعة المستقبلية أن تستثمر الفضاء لمسرحى بالكامل بمعنى ازالته ؛ بدأ بذلك مارينيتى Marinetti ثم باللا Balla ، ديبورو Depero، برامبولينى Prampolini (وقبلهم ريتشاردى Ricciardi وبانچى Pannaggi وروتولو Ruotolo) تتابعت أعمال شعرية ومظاهرات وأحداث وتضاريت كأستخدام ادلة والحركة ، والاضاءة العاملة . والمشهد المطلق ، والاستفزاز والمونتاج .

أثرت النزعة المستفيلية المتشائمة على موسم الطليعة الروسى المركب والنشط (عام ١٩١٣ كانت أول دراما لماياكوفسكى Mojakouskiy " ثورة الأشياء ") ، وكانت المشاهد التجريدية ، رمزية وواقعية فى حركة الممثلين ، بعناصر متغايرة وقياسية ، هياكل منظورة ذات مستويات مختلفة ، بدرج ، مزالق ، مصطبات ، فى فضاء ثلاثى الأبعاد وديناميكى .

وحدثت ثورة الأشياء بالفعل عام ١٩١٩ فى شويترز Schwitters فى Merzbühne . فلقد نفذ بيكاسو تفكك الفضاء بالأزياء أكثر من المشاهد ، كما حدث عام ١٩١٧ لعرض Parade لايريك ساتى Erik Satie. إن تجزئة المنطق "الطبيعى" للفضاء وللاشياء عدّل بعمق فى إدراك فضاء المشهد ، وإعادة التنظيم التشكيلية كان أساس المشهد التعبيرى الذى عرفه چسنر Jessner "بالمسرح التجريدى ذو الأحداث الاسطورية " . وقد نفذ ايميل بيرشو Emil Pirchan

لجسنر مشاهد تتحرك إيقاعيًا بالإضاءة والفضاء ، وعالج سيزار كلين Cesar Klein - لجسنر أيضا - المشاهد على أسس سيريالية ذاتية ، ولكنه بناها مع المخرج ومع أداء الممثلين . وأصبح جسنر عام ١٩١٩ مشهوراً جداً بسبب هياكله المتعددة لفضاء المشهد ، والمتضاعف بسبب تجسيد السلالم كمشهد .

وكان المشهد كعنصر إبداعى للمسرح هو الأساس أيضاً لهؤلاء السينوغرافيين فى الأعوام الأولى من الثلاثينيات والتى ستحيى النيو ستيچكرافت New Stagecraft فى الولايات المتحدة كرد فعل للواقعية ، تلك النزعة المرتبطة بقوة بالطليعة الأوروبية ولكن مرتبطة أكثر بفنانين مثل Appia وكريج Craig ومسرح ستانيسلافسكى ، رينهارد Reinrhardt وكوبو Copeau .

وقد قدم النمساوى چوزيف أوربان Joseph Urban فى المتروبولتيان فى نيويورك مشاهد " مركبة " وهندسية . ومشاهد روبرت أدموند چونز Robert Edmond Jones أيضاً، وكانت له تجارب مع رينهارد ، وحاولا معا خلق اجواء معينة ، وخاصة باستخدام الضوء ، فى فضاء يشار إليه فى النهاية بمنطقة مركزية يتقدمها درجات وأدوات رمزية. وستطور مسار الفنون- المتأثرة بكوبو Copeau- تلك المشاهد البسيطة والرمزية مع عروض فرق Square Player Washington ، وProvincetowon Players ثم بعد ذلك مع فرقة Group Theatre والتى حولها ستقوى فرقة New Stagecraft بأعمال نورمان بيل جيدر Norman Bel Geddes ولى سيمونسون Lee Simonson .

وسيضيف الممثلون منفردون تجديدات وإيحاءات أكثر بكثير من إضافات حركات المجموعات. إن تاريخ المشهد فى الطليعة التاريخية مركب ومتعدد ، مثل

المعرفة الخفية حول الخبرات نفسها فى الفن التصويرى ؛ ويحتوى أيضاً نفس الأهمية للابعاد الجديدة للاشكال ، وللفضاء وللألوان. إن المشهد عبارة عن توظيف معاصر لفضاء المشهد بالنسبة لطرق تجسيد وتعبير وإدراك الفضاء واشكاله ، إنه أيضاً تعددية الفضاءات بفعل الإضاءة والرؤية . بأسلوب اكثر تحديداً هو العلاقة غير المتوقعة بين الحدث الدرامى والمشهد ، استعادة مكان المشهد بلغه فنية بين الإفراط فى الرغبة فى أن يكون مطلق ومؤسس للمسرح وبين أن يصبح امكانية لدى المخرج - المبدع . إن المشهد كصورة ، كمكان للتصوير وللحركة ، للاشكال وللاضاءة يصبح بلا شك مشهداً مجردًا ، فضاءًا للرؤية بل وأحيانا يصبح مسرحاً آخر .

٢- مسرح المعماريين

المشاهد الجديدة يلزمها مسارح جديدة . ولكن المبنى المسرحى ، والذى هو بالتأكيد الفضاء الذى يقع بداخله الحدث المسرحى ، هو بناء مكلف ومستمر ، إذ أن فعل بناؤه نفسه حدث لكى يبقى ويستمر ، أى أن يعرض نفسه كفضاء للأحداث المسرحية الممكنة والمستقلبة.

وهو تضاد لا يمكن حسمه بالتنازلات ، وهو أساس الإنفصال العميق بين مسارح المعمارين ومسارح رجال المسرح . وفى الخمسينيات وصل هذا التضاد لأن يجعل البعض يعتقد فى عدم فائدة بناء المبانى المسرحية ، نظراً للخروج المستمر لرجال المسرح تجاه إجبار المبانى الموجودة أو تجاه استخدام وإعادة استخدام فضاءات لم تولد بغرض أن تكون مسرحًا .

توجد المسارح القديمة " على الطريقة الإيطالية " ، مبانى ساحرة وقوية ، مستخدمة ليس تبعاً لمبادئها ولكن على أساس الإصلاح البرجوازى المنتصر والذى يحتفى به فى مسرح فاجنر فى بايروث ؛ وتوجد المسارح الجديدة ، تلك المخصصة للرؤية والسمع ، والمخططة تقنياً لاستضافة العروض ، والمعدلة على أساس إصلاح فاجنر، بخشبات المسرح المجهزة وببرواز المسرح المرن ، والصالة التى تميل نحو خشبة المسرح . كانت هذه هى أكثر المسارح انتشاراً، مختلفة فى الاساليب وفى الاختيارات ، فى الاشكال وفى الاجواء التى تخلقها ، ولكنها متحدة فى مورفولوجية " المسرح ذو البرواز " ؛ وفى ذلك الهيكل الذى يولد من مواجهة الصالة - والخشبة .

ومورفولوجية أخرى منتشرة كانت تلك المنحدرة من المسرح " اليونانى " و "الإليزابيثى " ، ليس بمعنى إعادة البناء التاريخى ، لكنى من حيث بناءها كفضاء واحد يحتوى الصالة وخشبة المسرح ؛ وذلك مع وجود المشهد الذى يمكن إعداده فى الصالة ، بحيث تشغل المنطقة النهائية لمستطيل ما ؛ أو الصالة التى يمكن أن تكون مستطيلة أو دائرية ، و أيضًا بالمتفرجين الجالسين فى نصف دائرة، أو فى المواجهة ، أو على ثلاثة جوانب . وغياب قوس خشبة المسرح يميز تلك المورفولوچية ، ذلك المشهد " المفتوح " . ويوجد أيضاً ، المسرح الأرينى ، الصالة المكونة من منطقة مركزية والجمهور حولها ، كما فى السيرك والمسارح الدائرية ، وتوجد أيضاً المشاهد الدائرية المفرغة ، حيث يدور المشهد حول المتفرجين الجالسين فى المركز . وتوجد المسارح " الشاملة " ، القابلة للتحول، المتغيرة ، والتى يمكن أن تغير من هيكلها لتحصل على أحد النماذج السابقة ، وتوجد أيضاً

المسارح المتحركة ، التى يمكن نقلها وإعدادها فى أى مكان، وبصفة خاصة التنوع والثراء الكبير للمسارح خارج المسرح ، والتى تستخدم فضاءات موجودة بالفعل أو تقوم بمعالجتها لتصلح لهذا الاستخدام ؛ مثل الفضاءات الطبيعية أو تلك المدينية، مفتوحة كانت أم مغلقة. لم يهمل مسرح القرن العشرين شكلاً أو تغييراً؛ وهو الأمر الذى أدى إلى صعوبة التفكير فى المسرح بالنسبة لأى معمارى . ولا يوجد أيضاً تتابع زمنى واقعى لتلك المورفولچيات من حيث وجودها وأهميتها .

وكثيراً ما نفذت التجارب المسرحية الجديدة فى فضاء المشهد القديم وهى تحلم بذلك الجديد فلقد أراد بيرانديللو Pirandello أن تكون خشبة المسر ح متصلة بالصالة بسلمين وذلك فى (**ست شخصيات Sei Personaggi**) وأراد أيضاً أن تدور أحداث (**كل على طريقته ، وهذه الليلة سنرتجل**) فى الصالة . وقام ردينهارد مثل لونيى وچيمييه بتقديم عروض فى السيرك . واستخدم ايزينشتاين Ejzenstejn لمسرح Proletkul't فى موسكو صالة رقص قديم تحولت إلى مسرح دائرى .

وكثيراً ما ابدعت الحلول التقنية - للمشهد بالتحديد - امكانات تعبيرية ، فخشبة المسرح الدوارة التى قدمها لوتانشلاجر Lautenscläger عام ١٨٩٦ فى برلين واستخدام كآداة لمشاهد خاصة برنيهارد لافتتاح مسرح چوزيف شتاد Josephstadtes Theatre فى ڤيينا ؛ واستخدمها انطوان Antoine عام ١٩٢٨ فى مسرح بيجال دى روتشايلد فى باريس Pigalle di Rotschild . ولاحظ ستانسيلافسكى فى ١٩٢٩ - ١٩٣٠ فى إخراج عطيل كيف أن المشهد الدوار يستبعد الوقفات ويساعد على التركيز (فقد كان يحل محل الممثلين الذين

يخرجون من المشهد على الفور آخرون أثناء دوران خشبة المسرح وكان ذلك يحث المشاهد على الاجتهاد فى الاشتراك فى العرض) .

وهكذا تنوعت خشبات المسارح فى النصف الأول من القرن العشرين ، فإنطلاقا من الخشبة المزدوجة لستيل ماكاى Steel Mackaye فى المتروبولتيان بنيويورك (١٨٧٩) والخشبة الدوارة للوتا نشلاجرLautenschöger فى (١٨٩٦) ظهرت أبحاث عديدة حول خشبات مسرح معقدة الأغراض والاستخدامات ؛ فظهرت ، خشبة المسرح ثلاثية الأجزاء ، بجزئيها الجانبيين المتحركين لچينو كورميندى Jenô Kormendy والتى وصفها جاك روشية Jacques Rouché فى (الفن المسرحى الحديث سنه ١٩١٠ , L' Art théatral moderne 1910) : خشبة مسرح مجزئة إلى ثلاثة صنعت خصيصاً لعرض **وركباند** ***Werkbund*** فى كولونيا ١٩١٤ ، بواسطة المعمارى الحداثى هنرى فان دى ڤيلد Henry Van de Velde (فالعمارة تعبيرية وحجمية من الخارج أيضاً ، فالمسرح فى اصله تقليدى) ؛ وتوجد أيضاً خشبة المسرح مقسمة إلى ست منصات معدة بآلات ، تلك الخاصة ببول ويك Paul Wieke فى مسرح شتاد Stadtstheater Schauspielhaus فى درسيدا عام ١٩١٣ (ونحن نذكر هذا المسرح من بين المسارح الكثيرة المشابهة لأن ويكل هو الذى عدّل قبة فورتينى "Fortuny " فى باريس عام ١٩٠٦ فى مسرح بوسكيه Bosquet ، مبسطاً نظام الإضاءة غير المباشرة فى " البانوراما " والذى مازال يستخدم حتى الآن) . وفى باوهاوس عام ١٩٢٥ نجد المسرح على شكل U لفوركاس مولنار Forkas Molnar به ثلاث خشبات ، وكما سيحدث كثيراً فإننا سنجد أن آلة المشهد تفرض نفسها كعنصر قيّم يميل إلى أن يحل محل المسرح.

وبجانب " الهروب " من العمارة المسرحية ، وتلك العمارة التى تبحث عن أشكالاً رمزية ومثالية كما هو الحال لدى بولزيج Poelzig (الذى عمل مع رينهارد) ونجد أن العمارة المسرحية اتجهت نحو المسرح " الشامل ". وبالفعل فى الفترة بين ١٩١٥ - ١٩٢٥ عرض السينوغرافى أوسكار سترناد Oscar Strnad ، مساعد رينهارد ، مشروعات لصالات وخشبة مسرح مركزية أو لخشبة الدائرية ، وهما موضوعان منتشران ، سواء كانا منفصلان أم مجتمعان سوياً. ومن بين العديد من المسارح " الشاملة " للعشرينيات والثلاثينيات كان أشهرهم مسرح كروبيوس Gropius لبيسكاتور Piscator ؛ الصالة بيضاوية بها عنصرين دائريين أحدهما يدور حول محوره ويسمح بوجود صالة ذات خشبة مركزية أو خشبة متقدمة ، أو خشب مضادة ؛ وكبائن عرض ، بها شاشات عملاقة دائرية تكمل المشروع ليكون مناسباً لأى طلب ، و" آله للكتابة " ، حيث يبدو وكأنه فضاء مكتمل بالفعل قبل أن يسكنه الحدث .

وقد صمم كييسلر F.J. Keisler خشبة مسرح دائرية (مثل تلك الخاصة بالمسارح " البانورامية " للمسرح العالمى لووستوك فى الولايات المتحدة Teatro Universale di woodstock عام ١٩٣٢ ، ومسارح متعددة الأغراض مثل مسرح جامعة ايوا Iowa University عام (١٩٣٥) ومسرح كلفلاند Cleveland والبلاهاوس Playhouse (١٩٢٧) . وفى الولايات المتحدة أيضاً ، قام نورمان بيل جيدس Norman Bel Geddes بعمل مشروع لصالة مستطيلة وخشبة مسرح مثلثة فى أحد الزوايا فضاء آخر به خشبة مسرح ضيقة وطويلة فى الوسط والمتفرجون على الجانبين ، ومسرح آخر به صالة دائرية وخشبة المسرح مركبة .

وأطلق جلين هوجز Glenn Hughes - الذى أعد المناظر فى عرض سبترى Spettri لإبسن Ibsen عام ١٩٣٢ فى وسط صالة أحد فنادق واشنطن ، مع مسرح البينتهاوس Penthouse فى واشنطن بداية الخشبة المركزية . وفى عام ١٩٢٦ صنع تيرانس جراى Terence Gray مهرجان المسرح فى كامبردج بصالة فيها خشبة المسرح بعرض الصالة وليس بها قوس للخشبة ، وتكون المشهد من مكعبات مختلفة الأحجام . وفى عام ١٩٣٧ نفذت مجموعة اوتان لارا Autant Lara مسرح ايسيكيب Escape للمعرض العالمى ؛ عبارة عن فضاء مستطيل به حوائط زجاجية ، خشبة مسرح دائرية ، ويجلس المتفرجون على مقاعد متحركة وتكون بينهم مرايا كبيرة عاكسة. وإذا كان سكليمر Schlemmer قد طالب فى مسرحه فى الباوهاوس أن تكون الرؤية من أعلى ، فإن اندرياس وينيجر عام ١٩٢٤ صمم مشروع مسرحاً كروياً والذى فيه يجلس الجمهور فى المنطقة الخارجية لنصف الدائرة الداخلى .

ويبدو كل شئ ممكناً فى مسرح المعماريين ، ولكن لا يصبح فضاء المسرح بهذه الطريقة تعبيراً عن ثقافة المسرح. ربما يمكن تنظيم العمارة المسرحية للقرن العشرين تاريخيًا وتكوين النماذج والتجديدات والوقائع- وبناء " تاريخ " منظم ، ولكن التعددية غير العضوية تعبر بطريقة أفضل عن الانفصال بين مسرح المعماريين وذلك الفضاء الذى يبحث عنه المسرح بداخله . وبين المشروعات اليوتوبية " للمسارح " التى لا تحتاج لمسرح ، وعنف المتطلبات التقنية والاقتصادية، قام مسرح المعماريين بأعطاء شكلاً مثالياً للمهن فى إنتاج

الفضاءات المسرحية . فبثقة " التقنى " اقترح چورچ ايزناور George C. Izenour تقسيم زمنى لتاريخ العمارة المسرحية فى كتابه إلى عصور :

(Theatre Design , Mc Graw Hill ,New York 1977)

عصر المعماريين (١٥٠٠-١٦٥٠) ، عصر السينوغرافيين (١٦٥٠-١٨٠٠) ، عصر صناع الآلات (١٨٠٠-١٩٠٠) عصر المهندس الميكانيكى والكهربائى (١٩٠٠-١٩٢٠) ، عصر مهندس الكهرباء (١٩٢٠-١٩٥٠) ، عصر المستشار التقنى (١٩٥٠-١٩٧٧) ولم تنجح علوم الوظائف المسرحية وبناء الفضاءات فى أن تعطى حياة للمسرح ويبدو أنها لم تستطع أن تعبر بواسطة تلك الفضاءات عن ثقافتها .

وفى عام ١٩٣٤ عقدت فى روما ندوة عالمية عن المسرح ، بهدف تشجيع الثقافة المسرحية للدولة كما حدث فى ألمانيا النازية ، وفى الإتحاد السوفيتى ، فى محاولة للوصول إلى خاصية عالمية كما كانت البداية مع عرض ***الماچو Maggio*** الفلورنسى .واشترك فى هذه الندوة داميكو D'Amico ، وبيرانديللو Pirandello، جريج Graig وجروبيوس Gropius ، تايروف Tairov وكوبو Copeou (حتى إن لم يحضر بنفسه) ؛ وآخرون ايطاليون وأجانب . ومن بين موضوعات الندوة كان موضوع المسرح والفضاء المسرحى ، وقدم جروبيس من خلالها " مسرحه الشامل " وعرض جايتانو شوكا Gaetano Ciocca مشروع لإقامة مسرح جماهيرى يتسع لعشرين ألف متفرج ؛ تم مناقشة ضرورة عمارة مسرحية كأداة لنشأة انواع درامية جديدة ومسرح جديد . كانت هذه فكرة كوبو، ولكن اسئ تأويلها وذلك لانها وصلت لان تبرر التوجه الاقتصادى للدولة ،

و"اتجاهها " البيروقراطى فى تقرير أى المسارح ستكون صالحة للمجتمع ؛ وتسبب ذلك فى ردود فعل متحمسة وأخرى حذرة . تدخل جريج (كان ذلك فى الجلسة الخامسة برئاسة تايروف) فى مناقشة أولوية الدراما أو العمارة للتذكير بوجود مسرح قبل الدراما أهم بكثير من المبنى ؛ ويقصد بذلك الممثل وحركة جسده.

هل مسرح المعماريين هو فضاء معبر فى حد ذاته أم فضاء لرؤية المشهد ، هل هو بيئة خاصة بالمشاهدين بحثاً عن تلك الخاصة بالممثلين أم هو فضاء خاص بالعلاقة بين الممثلين والمتفرجين ؟ فلقد استخدم المسرح الإبداعى للقرن العشرين الفضاءات الموجودة بالفعل للمسرح القديم أو حتى خارج المسارح . إن التضاد الديالكتيكى فى المسرح - ايجابياً - يحدث بين الفضاء المعد والتعبيرى القادر على إعطاء معنى (حتى يتحول إلى " آله " جروبيوس) والفضاء الفارغ ، صالة آبيا ، " السقف والأرضية والحائطين " لجريج ، أو " المواد الأربعة " لكوبو ، أو " الكوخ والمخزن " لآرتو وحتى يصبح " صالة الاجتماعات " للوكوربوزييه Le Corbusier " .

الفصل السابع

مسرح رجال المسرح
فى القرن العشرين

توجد إذن ثقافة فضاء تبحث عن مسرح يقترح نفسه كرؤية أو كبنية أساسية، مكان مجهز، مكان خدمات يطلب أن يسكنه رجال المسرح ورجال العرض. ولكن يحدث ما يخدم غالبًا، فى القرن العشرين، العرض والمسرح؛ إذ يوجد فى سوق المسرح صالات لإستضافة العروض أكثر من كونها أماكن خاصة بفن المسرح. إرتاب رجال المسرح فى القرن العشرين فى الفضاء المعد مسبقًا، "سلبى" ولكن تقديرى؛ فلم يعتقدوا فى سلبية الفضاء فيما يتعلق بالإبداع الفنى وأرادو فعليًا أن يبدعوا فضاءهم بوعى أن فضاء العرض والفضاء المسرحى غير المنفصل عنه هما معنى المسرح.

إن الثقافة المسرحية فى القرن العشرين لها - فى تعدد شاعريتها وأحداثها - وحدة وتناسق قوى فى البحث والتجريب عن مسرح ممكن ، ذو معنى. وذلك بدءًا من اصلاح الفضاء المسرحى لڤاجنر إلى فضاء المشهد كمكان مولد للفضاء المسرحى (من آبيا ومن بعده). وكان الحوار حول الفضاء المسرحى له خاصية إبداعية - فى القرن العشرين بأكمله- فقط إذا كان جزءًا من الحوار الشامل عن المسرح. حيث إن نظام العلاقات الذى هو جزء عامل لتلك البيئة (ولكن ليس منفصلاً) يجبرها على أن يكون بيئة تعمل لأجل رجال المسرح الذين يلتقون فيها، فى مواقف مطروحة بالفعل، مع المتفرجين . وهو فى الوقت ذاته فضاءًا تقديريًا؛ فهو وسط يحيا لكونه علاقة بين أوساط متكاملة بطريقة أو بأخرى. ومن وجهة النظر هذه فإن مسرح القرن العشرين له فى المسرح الإيطالى - ليس ذلك الخاص بالإصلاح البرجوازى - تراث مولده Tradition de la naissance (وهو تراث غير متكرر ولكن - كما يفسر كوبو - مرتبط بالحركة الإبداعية التى

منها ولدت الأوبرا)، ولكن بالإختلاف بأنه يشكل نفسه فى كل مرة، لصالح الممثل ليس لصالح حضارة معينة . ويعيش فضاء المشهد العلاقة المزدوجة حيث كونه فضاءًا لرجل المسرح وفضاءًا للمشاهد، وفضاء الممثل هو الذى يميل - فى مسرح رجال المسرح وليس المعمارى - لأن يشمل ويحدد الفضاء الآخر . ويلزم الانتباه لتلك المنطقة السلبية فى المشهد تلك المنطقة التى فيها يظهر الممثل هذه العلاقة (برواز الخشبة ، المشهد المفتوح، الدرجات بين الخشبة والصالة..) ؛ ولكن هذا لا يصبح شكلاً بل مضمونًا . و محاولة بناء تتابع واضح لفضاءات المسرح سيكون شيئًا جزئيًا لأن الوحدة الحقيقية فى مسرح القرن العشرين ليست للنتائج التى يجب تكرارها، ولكنها تلك الخاصة بالبحث . ولذلك يجب التحدث عن الفضاء المسرحى وفضاء المشهد بالتحدث تحديدًا عن بعض رجال المسرح الذين يمكنهم أن يشيروا إلى الطرق المختلفة للتفاعل الجارى لرؤية المشهد ومايقع فى الصالة بطريقة مثالية.

١- المشهد التعبيرى الحركى : مايرهولد Mejerchol'd

إن عمل مايرهولد يغطى الاربعين عامًا الأولى من القرن، فى روسيا، فى قلب الاضطرابات الاجتماعية والثقافية؛ وهو عمل لا يتزامن مع الشاعريات، ولكنه يتبع منطقًا خاص به وجوهريًا فى البحث عن مسرح يعرف كيف يعبر ويشجع مجتمعًا مختلفًا. وقد عرف مبكرًا الفكر المسرحى الأوروبى، وخاصة آبيا، جريج ، فيشز . وكتاباته عبارة عن حالات دقيقة موسمية لفكر يتطور وينتظم من خلال الممارسة المسرحية. وفى حوار له مع معماريين شباب، عام ١٩٢٧ (فى كتاب له وهو كتاب موسم اكتوبر المسرحى V.E Mejerchol'd, L'Ottobere teatrale,

trad .it, Feltrinelli, Milano, 1977,pp.92) والذين تقدموا إليه ليتحدثوا عن كيفية تحويل المبنى المسرحى القديم، أجاب أن المطلوب ليس الإصلاح ولكن الثورة ؛ ويشرح أن المسرح اليوم وحدة واحدة لا تنقسم إلى صالة وخشبة، وإن الآلات مثل خشبة المسرح الدوارة ضخمة وتشغل حيزًا كبيرًا وبالتالى تقلل من استخدام المنطقة أسفل الخشبة؛ ويؤكد على عدم فاعلية مخزن الأدوات. وحول الخسارة الفنية التى تتسبب فيها الحجرات الصغيرة والغرف الخاصة بالممثلين على المساحات الجانبية من خشبة المسرح والتى يجب أن تكون أكثر اتساعًا. وعن مستوى خشبة المسرح الذى لايبنى بهدف التمكن من تنظيفة جيدًا، يشير أنه لايمكن فى المسارح الحالية استخدام الإمكانات الموسيقية والسمعية. ويدعو المعماريين لكى لايغيروا المبنى الموجود بالفعل بل لتكون لهم شجاعة اليوتوبيا، وأن يعتنوا بذلك العنصر البنائى الجديد أى المشاهد.

ويعلن أنه يجب مقاومة استاتيكية المبنى المسرحى لديناميكية عضوية؛ وقال : "مازلنا نجهل حتى الآن كل شىء عن البناء الرأسى لخشبة المسرح. وقدم مشروع المسرح الجديد الذى اعداه المهندسان م.بارخين M.Barehin وس.ڤاتشانجوف S.Vachtangov خصيصًا لمايرهولد (والتى سيتوقف تنفيذه عام ١٩٣٦).

وفى كتاب آخر لعام (١٩٢٩-٣٠) "إعادة بناء المسرح" La ricostruzione del teatro, ivi,pp.95) يتحدث عن "سينمائية المسرح، أى عن استخدام السينما، وخاصة مبادئها التقنية واللغوية؛ ويؤكد على ضرورة وجود المسرح الدائرى المفتوح وعلى رفض "خشبة المسرح- الصندوق" ويشرح كيف يجب التفكير فى منصات متحركة سواء أفقية أم رأسية وإلى توظيف الأبنية المتحركة . وفى عام

١٩٣٤ يوضح "مشكلة برواز المسرح المعرف بطريقة خاطئة بأنه المشهد الأمامى. فإن برواز المسرح هو منصة المشهد موضوعة بوضوح فى الأمام "، وهى المنصة المستخدمة فى مسرح شكسبير والمعروفة فى المسرح اليونانى. إن عمق الخشبة لا يخدم العلاقة بين الممثل والمشاهد؛ إن خشبة المسرح- من وجهة نظر المتفرج - يجب أن تكون مثلثة ، ببرواز مسرح غير مرتفع.

وفكرة مايرهولد عن الفضاء المسرحى شاملة، فى الوسط يوجد فضاء البرواز المسرحى، المكان الذى يحدث فيه إداء الممثل فى علاقة مع المشهد؛ النواة المحركة لمعنى الفضاء المسرحى، مكان دياليكتيكى وبالتالى ديناميكى، بشىء ثابت يتوسط بين المشهد والصالة، الممثل والمشهد، الدراما والمخرج. هذا هو المكان المسرحى لمايرهولد. ومنذ عام ١٩٠٥، عندما أدار مايرهولد الاستوديو Studio الذى أداره ستانسيلافسكى ثم فى بطرسبرج أدار مسرح الاعراف Teatro della Convenzione مع فيرا كوميسازيفسكايا Vera Komissarzevskaja، أدى به الانفصال عن النزعة الطبيعية للبحث فى الفضاء المسرحى للمسرح، مفضلاً بذلك توزيع الرؤية ثنائية الابعاد، مظهرًا الممثل أمام خلفية ممرسومة، وفى الاستوديو عام ١٩٠٥ استدعى مايرهولد سينوغرافيين من شباب الرسامين للتعاون معه مثل سابونوف Sapunov سوديچكين Sudejkin، دينيسوف Denisov، اولچانوف Uljanov فى مسرح الإعراف تعاون مع انينكوف Annenkov ، ايجوروف Egorov ثم اولچانوف Uljanov .

وفى الفترة بين ١٩٠٨و١٩١٢ عمل كمخرج فى المسارح الملكية لبطرسبرج وعمل فى عديد من المسارح الصغرى والهامشية. وقام بالتجريب على الفضاء

(وعـــرف آبيـــا ، ووواجـنر،وجـــريج، ودونـكان Duncan، چاك دالـكروز Jacques-Dalcroze، راينهارد؛ ودرس المسرح الصينى ، واليابانى والكوميديا ديل آرتى). وكون المشاهد المجسمة لفوشيز - ليتمان فى تخطيط خشبة المسرح الحجمية والتى نفذها آبيا (عرض تريستانو وايزوتا لواجترا)؛ وهنا "أستبعد" قوس خشبة المسرح وغطاه بقماش مشابه للستار، وسيكرر ذلك كثيرًا، إن "استبعاد" قوس خشبة المسرح كان مفتاح المشهد فى عرض ***دون جوان Don Juan لموليير*** (١٩١٠)؛ وهنا كان المشهد مرسومًا كالواج (الصالة على الطريقة الإيطالية)؛ وكانت خشبة المسرح ثنائية (مكونة من جزئين)؛ مرسومة فى الخلفية، بها برواز المسرح المتحرك، حيث دارت الأحداث المسرحية المزدحمة.

وبعد أن انضم إلى الحركة البلشفية عام ١٩١٨ وتولى مناصب إدارية فى التكوين الثقافى للدولة الجديدة، ساعدت الكلمة التى ألقاها مايرهولد فى اتساع مفهوم المشاهد كمبدع رابع (بعد المؤلف والمخرج والممثل) للمسرح الشعبى ومسرح البروباجندا والمسرح الجماهيرى ، وفى عام ١٩٢٠ بدأ موسم أكتوبر المسرحى.

وفيما يتعلق بالفضاء ، وجد الإلحاح المعمارى المرتبط بجسد الممثل تعبيره فى العلاقة بالرسم التكعيبى - المستقبلى، فى شمولية تستخدم الرسم فى أساليبه التعبيرية أكثر من نتائجه(كما يحدث مع السينما) ؛ وفيه يكون السينوغرافى أكثر من مجرد مستشار للمخرج يقوم بإبداع الفضاء . فمن جهة يتسع المسرح ويمتد للحياة بمسارح متحركة ومتحررة من "المسرح" وأتخذ شكل الكارنفال، والاحتفالات، والتجمعات الشعبية ، والفضاءات الحية. ومن جهة أخرى حاول

مايرهولد تأسيس "علم المشهد"، علم مسرحى يسمح بدراسة المسرح موضحًا التراكيب الهامة للممارسات المسرحية . إن المشهد البسيط عبارة عن تناسب آلى يتحرك فى تناغم مع حركة الممثل المدرب؛ إن بساطة المشهد تتطلب عملاً مركبًا. ويتفق مع تعددية الخبرات الإلتزام فى معامل الدولة العليا للإخراج (GVYRM)، وهى المدرسة التى ليست مكانًا منفصلاً من البداية ولكنها مكان عمل حقيقى؛ فالطابقين يحتويان على منزل مايرهولد فى المستوى الأعلى ، وفى المستوى الأسفل توجد صالتين للعمل صالة كبيرة (كثيرًا ما كان ينام التلاميذ فيها أيضًا نظرًا لصعوبات تلك الفترة الزمنية).

وانفتح المسرح أمام فضاءات مختلفة. إن مسرحية ***السر الهزلى*** لماجاكوفسكى Majakoukij، والتى عرضت سريعًا عام ١٩١٨ بمشهد معمارى ينتهى بخلفية رسمها ماليڤيتش Malevic واعيدت مرة أخرى عام ١٩٢١؛ تكونت من منطقة مبنية من مستويين بها سلمين صغيرين يؤديًا للصالة حيث الجحيم هو شكل نصف كروى ضخم، وبذلك تحقق الاستخدام الأفقى لفضاء المشهد وشغل الصالة، وتوحيد الخشبة والصالة أيضًا فى عرض Albe لڤيرهيرن Verheeren(عرض تسبب فى فضيحة) عام ١٩٢٠، وهو "لقاء" بين الجمهور، يتكون فيه المشهد من مكعبات كبيرة.

طور بوبوڤا Popova التعاون مع مايرهولد فى عرض "الأرض فى اضطراب" لترايتچاكوف Tret'jakov عام (١٩٢٣). وهو عرض دعائى، جماهيرى، ينقسم إلى جزئين وثمانية مشاهد؛ وغير مرتبط بتركيبات مسرحية، وقد أعد هذا العرض على مسرح مايرهولد (TIM) ثم فى حدائق عامة، أو فى الترسانة

الحربية Kiev. والمشهد هو بيئة مكونة من تجزئيات وذات طبيعة مختلفة تكتسب معناها فى العلاقة الديناميكية؛ والمونتاج هو التقنية الأساسية، مرتبط بالآلية الحيوية وبالمشهد التأسيسى لمسرح بعد السينما، وديناميكية العرض السينمائى فى D.E (عرض جماهيرى لعام ١٩٢٤) تلك الديناميكية تحققت بحوائط "متحركة"، ولوحات خشبية تتحرك على عجل يتحكم فيه الممثلون ، وهنا أيضًا نجد أفقية المشهد، بوضع ثلاث شاشات فى أعلى العرض والتى تنشط انتباه المتفرج موسعة من حجم الفضاء حيث لا يعتمد فقط على مستوى المشهد .

وفى العروض الضخمة (١٩٢٤ إلى ١٩٢٨) على مسرحه الـTIM طور مايرهولد تركيب الفضاء المسرحى، منظمًا إعادة تأسيس وإعادة توظيف للمسرح الإيطالى. ففضاء عرض الغابة (لاوستروفسكى Ostrovski عام ١٩٢٤)، وبعيدًا عن المناقشات الحادة التى تسبب فيها العرض (بين من كان يرى فيه عرضًا سينمائيًا ومن يرى فيه عودة إلى ستانسيلافسكى) كان فضاءًا مسرحيًا مثاليًا فى بساطته ويحتوى العديد من المبادىء وطرق التنفيذ؛ فبرواز الخشبة يمتد إلى الصالة وعلى الجانبين توجد خشبتين منحنيتين تقطعا الخط الأمامى.

وفى عرض ***المهمة Il Mandato*** لإردمان Erdman (١٩٢٥) كان التخطيط الأساسى واحد ؛ ولكن فضاء خشبة المسرح مكون من ٤ دوائر مركزية، منها الدائرة المركزية والدائرة الخارجية ثابتين بينما الآخرتان تدوران سواء فى الوقت ذاته أم منفصلتين وسواء فى الاتجاه ذاته أم فى اتجاه مغاير،

والفضاءات الأكثر تركيبًا هى تلك الخاصة بعرض ***المعلم بوبوس Maestro Bubus*** (لـ أ. فاچكو A.Fajko عام ١٩٢٥) وعرض ***المراجع Revisore*** (لچوچول

Gogol عام ١٩٢٦). وفى العرض الأول كانت خشبة المسرح هيللينية الشكل؛ وعلى الأرض توجد سجادة كبيرة بيضاوية الشكل (فمن خلال مشهد مستعرض ، وبرفضه دائمًا للصندوق البصرى، اعتنى مايرهولد دائمًا بالأرضية)، وفى الخلفية حاجز من البامبو يخلق إمكانية مستمرة للدخول والخروج (عنصر يمتد إلى الخشبتين الجانبيتين للبرواز المسرحى). وذلك الوضع المستعرض نتيجة الخشبة الصغيرة الموضوعة فى المركز ، وفوقها يجلس عازف البيانو الموجود دائمًا فى قوس من الأضواء - والذى هو أيضًا يشير إلى الأفلام الصامتة. وبالنسبة لعرض *المراجع* أيضًا فالخشبة بيضوية الشكل، "غير محدودة وقريبة من الجمهور" ، مكونه من إحدى عشر لوحة مضيئة بأضواء الموجانو وبها أحدى عشر باب والفضاء مغلق فوق تلك اللوحات بمظلات خضراء اللون .

ومن التعاون مع رسامين إلى التعاون مع سينوغرافيين ومعماريين نجد أن فضاء المشهد هو بالتأكيد إبداع المخرج. إنه فضاء ينظم ليعرض فى الصالة، ليكون ديناميكيًا مجهزًا بعناصر أساسية (منصات ذات مستويات مختلفة ، سلالم، أبواب، دوائر دوارة، "حوائط متحركة"، لوحات دائرية، ومنصات منحدرة)؛ إنه فضاء يبنى على أكثر من مستوى، مستعرض، متغير، غير متوقع؛ إنه فضاء يجبر المتفرج- من وجهة النظر السينمائية- على تغيير وجهات نظره.

الجدير بالذكر أن مسيرة مايرهولد أكثر تعقيدًا مما عرضناه ، ويظهر ذلك فى عروض كثيرة. فبعد الأزمة السياسية لعام ١٩٢٨، واغلاق مسرحه فى البداية بسبب "نوع العمل فيه" ثم إغلاقة بعد ذلك رسميًا (عام ١٩٣٨)، استقبله ستانسلافسكى لديه فى مسرح الأوبرا حيث انتهى عام ١٩٣٩ من عرض

الريجوليتو Rigoletto الذى أعده معلمه . وعام ١٩٣٩ قبض على مايرهولد بتهمه التجسس وأعدموه رميًا بالرصاص فى العام التالى .

٢- كل الفضاءات الممكنة : راينهارت

إن الفضاء المسرحى لرجال المسرح فى القرن العشرين يلعب على أرضية الحدود بين الخشبة والصالة والتى عرفها مايرهولد فى البرواز المسرحى، منطقة فضاء علاقة لايكفى أن تقوم بإبداعها الصالة فقط ولا الخشبة. إن فضاء المسرح يجب ألا يكون مشفر بوظائف متوقعة ومحددة مسبقًا ولكنه يتطلع على توترات دياليكتية لفضاء يفتح ويعرف من خلال الفضائين الآخرين.

فالفضاء كأداة للعلاقة بين الممثل والمتفرج ، السينوغرافيا كعمل درامى، وكأداة للممثل، الانفصال عن الصندوق البصرى بفضاء مشفر، وأخيرًا البحث عن وسط معين تلك هى ثوابت الطليعية المسرحية فى القرن العشرين. والأمر هكذا أيضًا لماركس راينهارت Max Reinhardt، وهو فنان ناجح، رجل مسرح طور شبكة مقاولة كبيرة بأسلوب رأس مالى واعى، وهو مبدع لا يكل، ومحرك كبير للثقافة المسرحية، بفضله وافق الذوق المسرحى على الأبحاث فى الإخراج . استطاع أن يدير عشرة مسارح وبالإضافة إلى ذلك عدة مهرجانات ، وقام بجولات فنية كثيرة فى جميع انحاء العالم ؛ بصفته ممثل ومعلم تمثيل محترف وسيدير مدارس مسرحية فى برلين وڤيينا وهوليوود؛ أقام العديد من الحفلات فى قصره فى ليوبولد سكرون Leopoldskron (بالقرب من ساليسبرج)؛ وبفضل مالديه من ذخيرة الكلاسيكيين والمعاصريين سيكون الرابطة القوية مع الثقافة.

وهذا حدث منذ بداياته كممثل فى مسرح براهام فى برلين (١٨٩٤) وحتى وفاته عام ١٩٤٣؛ فمعه ستفرض بلا جدال صورة المخرج المبدع وستساعد كتبه فى الإخراج على تأكيد تلك الاسطورة.

كانت نزعته الانتقائية تقوم أساسًا على البحث من خلال كل عمل درامى عن أسلوب محدد، فى عروض تأثيرية وحسية ، غنية بالخيال الباروكى ، وبلعبة سحرية؛ وهذا لا يعنى لدى راينهارت مجرد العمل للمسرح ومع الممثلين ولا مجرد إبداع فى المشهد ، ولكن أيضًا اختيار المكان المسرحى المناسب شكلاً وابعادًا (داخل وخارج المبنى المسرحى).

كان الفضاء الأول لدى راينهارت هو كاباريه Schall und Rauch فى برلين (١٩٠١)؛ وهو فضاء صغير حصل عليه من حانات أحد الفنادق وقام بيتر برنيس Peter Behrens بجعلها مناسبة له بأسلوب "رائع" ، وكلاسيكى. فى المدخل يوجد قناعى التراچيديا ، والصالة يغطيها مظلة واكتسبت ثراءها من الديكورات المعمارية والتماثيل المنحوتة وكأنها ساحة أحد المعابد القديمة؛ وهكذا أصبح قوس المسرح مثل واجهة معبد بأعمدة وتماثيل . كانت اللمبات فى الصالة تصنع ضوءًا منتشرًا وموحيًا. وفى العام التالى انتقل إلى صالة مسرح حقيقية أكبر قليلاً، صالة مسرح Khines ، وفى عام ١٩٠٤ استأجر صالة مسرح عادية ، صالة مسرح Neues theater am Schiffbauerdamm (والتى هى الآن مقر Berliner Ensemble). وفى هذين المسرحين أعد عروضًا معاصرة (لستينبرج Stinberg، شيكوف Cechov، هومانستال Hofmansthal، سنيتزلر Schnitzler، شو Shaw، وايلد Willd) وكلاسيكية (ليسينج Lessing، جوته Goethe ، شيلر

Schiller ، شيكسبير Shakespeare)، مبدعًا فضاءات مختلفة فى علاقة مع حجم الصالة، محتفظًا دائمًا بتلك العلاقة القوية بين المشهد والجو المحيط به.

وفى عام ١٩٠٤ عندما تولى إدارة مسرح Deutshes (واصبح يمتلكه فى العام التالى وتولى ادارته لمدة ثلاثون عامًا) أعاد راينهارت بناءه فى إتجاه مضاد لخشبة المسرح ذات الصندوق البصرى . وأهم شىء أنه نفذ بهذه الطريقة ماسيقترحه المعماريون بعد ذلك من خلال الصالة متعددة الأغراض؛ فبجوار المسرح الكبير Deutsches بنى صالة صغيرة عام ١٩٠٦ Kammerspiele. وهذه هى فى الواقع وحدة المبنى المسرحى (أو من الأفضل أن نقول نظام الفضاءات المسرحية)؛ صالة متسعة وصالة صغيرة. وسيضيف إليها راينهارت فضاء العروض الضخمة الجماهيرية كمبنى أو كمسرح فى الهواء الطلق .

والكاميسرسبيل Kammerspiele عبارة عن مسرح من حجرات، فيه الصالة وخشبة المسرح بنفس المساحة تقريبًا، مأخوذ من صالة رقص وأعيد بناءه بفخامة من أرضيات خشبية وحوائط من الطوب الأحمر؛ وهو مسرح يتسع لحوالى ثلاثمائة مقعد ، دون مكان للاوركسترا، وخشبة المسرح قريبة جدًا من الجمهور وعلامة الفضاء مجرد خط واضح من بضعة درجات بين الصالة والخشبة . وقد أعيد ترميم مسرح Deutsches بتجديد الصالة وتوسيع خشبة المسرح، وتزويدها بمنصة كبيرة دوارة (قطرها حوالى ١٨ مترًا)؛ وبإضافة برواز مسرح للخشبة، وهكذا كانت الصالة معدة دائمًا لأى نوع من العروض.. واضيفت أيضًا مجموعة من الخدمات للمسرح بدءًا من مدرسة تمثيل إلى ورش ومعامل

للمـشـاهـد والأزياء، وورش نجـارة، وإعـداد مـشـاهـد. ولم يتـردد فى تعـديله لاحتياجات فضـاء معين ينتج عن الدراما المعروضة؛ هكذا - على سبيل المثال - فى عام ١٩١٠، ولعـرض هاملت ، غطى الصف الأول من المقاعد ليضيف برواز للمسرح، ولعرض Sumurum، بانتومايم شرقى، صنع الهاناموشى Hanamuchi فى الصالة أى كوبرى الكابوكى .

وفى الفترة بين ١٩٠٣ و ١٩٠٧، متجهًا جزئيًا إلى النزعة الرمزية والرومانسية الجديدة قام راينهارت بإعداد المشاهد مستخدمًا رسامين ، طالبًا منهم رسم مشاهد تعبر عن جو الدراما - وخلال تعاونه مع E.Munch لعرض ***الاشباح*** لابسن Ibsen (وهو عـرض افـتـتـاح Kammerspiele)، ومن خـلال العـديد من الاسكتشات المتتابعه وصل إلى مشهد كل عناصره يتضح فيها بشدة النزعة الواقعية، ولكن اختيارها - مجموع الخطوط ونبرات الألوان- كان فى خدمة التوتر الدرامى - تعبر عن الدراما النفسية للشخصيات، وتقود خيال المتفرجين . ولعـرض ***فاوست*** الجـزء الأول والثـانى فى الفـتـرة بين ١٩٠٩ و ١٩١١ (مشاهد أ.روليـر A.Roller وازياد سـترن E.Stern) أعـيـد اسـتـخدام الخـيـال فى مسرح Dürer واعتمد النجاح الكبير لعرض ***حلم ليلة منتصف صيف*** (عام ١٩٠٥ واعيد واستمر حتى عام ١٩٣٩ فى جولات حول العالم ، وفى عام ١٩٣٢ عرض فى فلورنسا وفى اكسفورد على المسرح المفتوح) على أساس خيال المشاهد، بفضل المنصة الدوارة والتى سمحت بوجود إيقاع مستقل، على الألوان وعلى الاضواء واللاواقعية للأدوات والممثلين؛ فى مشهد الغابة تكشف خشبة المسرح عن باراڤانات فضية ومضيئة تغطى المسرح بأوراق شجر وشجر مرتفع عن الأرض وبستان، جميعها غير واقعية وحية.

واضـاف راينهـارت لهـذه المسـارح ، إيحـاءات الجمـهـور عن إيحـاءات خـشبـة المسرح، والبحث عن فضاءات متسعة، "شعبية"، "مسرح الخمسة الآن . وفى عام ١٩٠٩ استدعاه فوكس Fuchs ليدير الفيستبيل Festspiele فى موناكو ، وهناك نفذ فى الفترة بين ١٩٠٩ و ١٩١٠ ، أكثر من عشرين عرض ، وفى عام ١٩١٠ قام بتـأجيـر سـيـرك شـومـان ليـحـصل بذلك على فضـاء مـسـرحى له أبـعـاد المسـرح اليونانى .

وقد قربه مسـرحه "الشعبى" من مسرح برنس Behrens الرائع ومن المشاهد المجسمة لفوكس Fuchs ، وأعده بالأضواء، وبث من خلاله الخيال ومع الجماهير والفضـاءات وحقق وسطًا يصلح لعروض مـحـددة، وفى الفتـرة بين ١٩١٥و١٩١٨ اضـاف لمسـارحـه مـسـرح Volksbühne ، وفى عـام١٩١٧ فـتح بداخل مـسـرح Deutsches خشبة مسرح تجريبية للتعبيريين (وهناك عمل ج.جروسز G.Grosz، راينهـارت Reinhardt وأخـرج على هذا المسـرح "المتسـول" لسـورج Sorge وكـان المسرح مظلمًا يعـتمد على أضواء حقـيقة توضح الممثل وتظهـر فقط عناصـر واقعية). وفى عام ١٩١٨ إتباع سيرك شومان Schumann وحوله إلى مسرح كبير بمساعـدة المعمارى التعبيرى هانـزبولتزج Hans Poelzig. (كان فضاءًا هائلاً يتسع لأكثر من ثلاثين ألف متفرج)، مكونه من قبة كبيرة (منها كانت تتدلى الهوابط، وكأنه الجزء الداخلى من أحد الكهوف)؛ ووضع بين برواز خشبة المسرح والجزء الأمامى درجات السلم على منصات متحركة ، وكانت عندما تنخفض تخلق "مهبطًا" للأوركسترا بالإضافة إلى دائرة كبيرة حول القبة مزودة بعاكسات ضوء وأجهزة عرض. والمسـرح الارينى الكبيـر مبنى من درجات ومسـرح دائرى؛

وبعد حفرة الأوركسترا يمتد برواز كبير نصف دائرى (مزود بمنضدة دوارة وبها روافع)، وثلاث درجات توحدها بالصالة؛ وثلاث درجات أخرى عريضة ويوجد أيضًا برواز المسرح بالجزء الأمامى للخشبة، والمآطر بفتحة متسعة مستطيلة. إذن فخشبة المسرح مكونة من ثلاثة أجزاء، مستعدة لأى نوع من الحلول أثناء العروض .

وقد دفعه النقد الذى هاجم تلك العملية - الصعبة من الناحية الاقتصادية أيضًا - لأن يترك إدارة مسارحة الثلاثة فى برلين .

وعام ١٩١٩ أسس مع شتراوس R.Strauss ، ووالتر B.walter ، وهوفمانشتال Hofmannsthal مهرجان ساليزبرج Salisburgo والذى افتتح عام ١٩٢٠ بعرض Jedermann (بعد أن اعاد هوفمنشتال صياغته) على ميدان الدومو Duomo مستخدمًا المسرح المعمارى العادى ، وفى ڤيينا فى الفترة بين ١٩٢٤ و ١٩٢٦ ادار مسرح Theater in der Josephstadr وافتتحه بعرض ***اrليكينو خادم سيدين*** لجولدونى؛ وقد تم ترميم هذا الفضاء مع المبانى المجاورة وصنع شىء شبيه بمسرح لافينيتشى La Fenice فى ڤينتسيا، بصالة استكمل فيها عمارة وديكور وخشبة المسرح، ليخلق بذلك عند رفع الستار ، فضاءًا متحدًا . وهكذا فعل أيضًا فى صالة Retourensaal، صالة الرقص الكبيرة للقصر الملكى، والتى كانت على طراز الروكوكويا وهنا وضعا راينهارت وورولر بكل بساطة خشبة مسرح فى بداية الصالة، مزينة ومبنية بنفس طريقة الحوائط المحيطة بها ، ذلك باستبعاد قوس الخشبة وستار المسرح، فقط فى المنتصف وضعت درجات سلالم على شكل منحنى على جانبى الباب. وفى برلين عام ١٩٢٤ افتتح مسرحًا جديدًا ، مسرح

La Komödie بعرض *ست شخصيات تبحث عن مؤلف*؛ وأيضًا فى عام ١٩٣١ افتتح مسرح Theater am Kudamm، وقد أدار مسارح أخرى عديدة، وعمل فى الكثير منها خلال جولاته حول العالم ، وكثير من العروض المقدمة فى الهواء الطلق أمام البحيرات أو فى حديقة قصره أو فى حدائق اوكسفورد وفى حدائق بوبولى Boboli فى فلورنسا، أوفى ميدان سان ترافاسو S.Trovaso فى فينتسيا.

كان لكل من هذه العروض فضاءها الخاص ، بخشبة مسرح وصالة للتخيل الذى سيستخدم راينهارت لتحقيقه كل مصادر التكنولوچيا والإضاءة، ليخلق المكان الذى يستطيع الممثل أن يجد فيه الحقيقة (الحلم والفرح) للشخصية. حتى فى إخراج العروض الرائعة .

وفى عرض **أوديب** (الذى قدمه ١٩١٠ فى سيرك شومان) بحث عن العلاقة بين المسرح القديم ، وذلك من خلال المتفرجين المتفرجين وحتى فى الأبعاد ، فقد كانت الساحة عارية للكورال ؛ يربطها سلم كبير بخشبة مسرح عليها تتحرك الشخصيات الرئيسية ، وعلى الخشبة ستة أعمدة ضخمة وحائط به باب كبير . وكانت مدرجات المتفرجين تشغل أكثر من ثلاثة أرباع الدائرة . وتخلق أجهزة لتسليط الضوء تخلق أحزمة ضوئية تشير إلى تقسيم الفضاءات التى يؤدى فيها الممثلون ادوارهم؛ لايوجد ستار ولا قوس مسرحى.

ولكن أكثر العروض تركيبًا وروعة (واقربهم لمنطق الفضاء الخاص براينهارت هو عرض *المعجزة* لفولمولر Voelmoller والذى أعده عام ١٩١١ فى الصالة

الاوليمبية فى لندن وأعد مشاهده سترن E.Stern (وأعيد بعد ذلك فى ڤيينا عام ١٩١٢، وفى العديد من المدن الألمانية؛ وفى براجا ١٩١٣ و ١٩١٤ وبرلين ١٩١٤ , ١٩١٥، والنمسا، ورومانيا، وأعيد تجهيزه فى الولايات المتحدة منذ عام ١٩٢٤ إلى ١٩٣٠ وفى ساليزبرج ١٩٢٥ وفى بوادبست، براجا، وڤيينا عام ١٩٢٧). كان الفضاء ضخمًا وفارغًا، قارنه ستيرن بالسكة الحديدية، أو بصالون زجاجى فى معرض سيارات؛ مستطيل طوله ١٤٥ مترًا وعرضه ٨٢ مترًا، ارتفاعه ٣٣ مترًا، بحوائط من الحديد والزجاج. وتحول كل هذا فى ثلاثة أسابيع إلى كاتدرائية غوطية (والنص عبارة عن بانتومايم يعرض أسطورة فلمنكية)، أعمدة ، وألواح زجاجية تتحول لحوائط، والجمهور يجلس على مدرجات على الضلعين الأكبر للمستطيل، وعلى أحد الأضلاع الصغيرة (تاركين المساحة الوسطى فارغة) كان يوجد صحن الكاتدرائية المركزى . وفى أقاصى الجزء الآخر يرتفع حائط زجاجى آخر به باب كبير يفتح على المشاهد المختلفة - المطلوبة للدراما . وفى وسط الفضاء الفارغ تحفر حفرة كبيرة ويوضع فيها خشبة مسرح قابلة للارتفاع، يمكن خفضها فى الأرض واعادة رفعها بعناصر تميز الأماكن. أما انتباه المشاهد تقوده أحزمة ضوئية تتحرك تبعًا للأداء ، وبالإضافة إلى الممثلين أشترك ألف كومبارس ومائتا عازف، وخمسمائة من الكورس، وأورغن ضخم. كانت هناك منصات متحركة ، مصاعد كهربائية، تنظيمات ضخمة، فلقد كانت المجاميع تدعى للعمل بواسطة صبية يركبون العجل ونقلون أوامر راينهارت. واتحدت العناية القصوى بالأزياء والألوان والتفاصيل المعتنى بها تمامًا مع التنوعات المختلفة فى مناطق الأداء، من خشبة المسرح للمدرج الارينى، للكنسية، للمناطق الداخلية ولكن أهم شيء كان فى هذا العمل هو أن راينهارت نفذ بالكامل فضاءًا

مسرحيًا شاملاً يوحد بين الصالة وخشبة المسرح ، فالمتفرجون موجودون بأجسادهم بداخل "الكاتدرائية" ويكتب راينهارت عام ١٩٢٨ "يجب أن نرفض التقليد القديم الخاص بإعتبار الصالة وخشبة المسرح مكانين منفصلين (مقال نشره فى D.Babler، بعنوان ديكور المسرح منذ عام ١٨٧٨ حتى ١٩١٤ Le Décor de théatre de 1878 á 1914 CNRS ، باريس، ١٩٧٥، صـ٢٨٠).

وامتدت خبرة راينهارت لتنقل إلى الثقافة الأوروبية والأمريكية الوعى بأن الفضاء هو لغة العرض ، وليس مجرد معطى مهم، وأن العديد من الفضاءات لازمة لاعمال مختلفة؛ وأن إيقاع الحدث وإيحاءات المشهد والعلاقة بين المتفرج والعرض هى طرق إبداعية للمخرج. فمشهده هو الفضاء السحرى للخيال البصرى السينمائى والسمعى ، واستخدام الكهرباء والتكنولوچيا تسهل كل شىء فى الفضاء ومع الفضاء، وأن المسرح يمكن إبداعه فى أى مكان، يلزم فقط خلق الفضاء المناسب للممثل حتى يؤدى دوره بداخل اطار معين. لقد استخدم راينهارت المشهد الدوار ، وقدم "الكونسول" للتحكم فى الأضواء وقسم فضاء المشهد ووزعه فى مناطق مختلفة نافيًا دور إطار المشهد (ووصل به الأمر لأن ألغى الستار المسرحى)، فالمواد تخلق الإيحاءات حول المكان فى مشهد عبثى. والممثل هو قلب المشهد ، فبعمله فى العديد من المسارح، واستخدام العديد من الفضاءات فى محاولة تأسيس تراث مسرحى، وانتشار هذا بجولاته الفنية، وبكتابه عن الإخراج، وجه البروفسور راينهارت- بأمبراطورية مشاريعه- مسرح القرن العشرين، ولكن مسرحه هذا لا يقدم مقاومات أو مخاطر ، فهو لايبدع استمرارية. انه مسرح يوافق أن يكون مسرحًا لجمهور المسرح.

٣- حول أصول الفضاء المسرحى: جاك كوبو Jacques Capeau

يؤكد جاك كوبو بسعادة واضحة كيف أن مسرحه على نقيض مسرح راينهارت؛ مذكرًا كيف أنه فى عام ١٩٣٢، ولمهرجان Maggio ماجو * فى فلورنسا، وجد أنهما يستخدمان الفرقة نفسها، أحدهما لتقديم عرض ***الحلم فى حديقة بوبولى*** والآخر لتقديم عرض ***سر القديسة أوليڤا*** فى دير سانتاكرونشى S.Croce؛ يقول كوبو بغموض إن عرض الحلم بين يدى راينهارت السحرية اكتسب اتساعًا وثقلاً أكثر من شكسبير فى حين أن بساطة عرض ***السر*** تخطى "الجهاز العظيم" للبروفسور الألمانى. قال هذا فى ذكريات للاذاعة (Souvenirs pour la Radio,1945,in M.I.Aliverti,Note e documnrti sulla "Santa Uliva" di Copeau, "Teatro Archivio,6,1982p.19) وهو يرفض لدى راينهارت إعداده لعرض **چيدرمان** ***Jedermann*** وبصفة عامة، كان اسمه يظهر فى كتابات كوبو كمثال للبراعة الفنية المجانية فى "الإضاءة". و"التقنية"، الزائدة عن الحد والزائلة. إن راينهارت بالنسبة لكوبو هو النموذج الكريه "للإخراج الفنى"، فمن السهل جدًا اختراع "الحداثة" حول العمل الدرامى، كما فى كل الحركات "الفنية" المرتبطة بالموضة وبحقل التصوير والتشكيل ؛ وهى جميعًا "اناء فانية" وبالتالى فمن السهل أن يخترعوا "مسرحًا جديدًا" بوضعهم للستائر وبإلغاء واجهة المسرح أو بتقليد التقنيات أو استخدام الضوء الحديث. بالنسبة

***** ***Maggio Fiorentino : الماچوفيورينتينو : مهرجان يقدم عروضًا موسيقية ومسرح وباليه ويقام فى فلورنسا كل عام بدءًا من عام ١٩٣٢.***

لكوبو كل النزعات التقنية هى بطريقة أو بأخرى فانية، أو على العكس يلزم أن نتعلم "كيف نبدأ"، وذلك من خلال عمل قاسى وشامل يتم من خلاله إعادة تأسيس (وليس إصلاح أو الثورة على) الفن المسرحى. ونقطة الانطلاق ليس السينوغرافى بل المعمارى والشاعر للاستدلال على الفضاء المسرحى؛ والممثل هو المركز؛ ومنه ينبع فضاء المشهد وفضاء الصالة لصالح الفن المسرحى ، إنه فضاء معمارى لأداء جسدى يقوم ببناء شاعرية النص.

إن كوبو مفكر تعلم المسرح بأن صنعه بتناغم مع دوافعه الشخصية الخاصة، أولاً كناقد مسرحى ثم بعد ذلك بتحويل نص ***الأخوة كرامازوف*** إلى نص مسرحى •قدمه ج. روشيه J.Rouchè على مسرح الفنون Théatre des Arts واخرجه ز.ديوريك A.Durec ، والمشاهد أعدها م.ديتواس M.Dethomas)، فلقد أبدع كوبو أسس لرفض المسرح الكائن والحاجة لمسرح آخر والذى سيقوده عام ١٩١٣ لتأسيس مسرح Vieux Colombier. وقد عبر عن الوضع النظرى فيما يتعلق بالفضاء على أوراق المانيفسيتو Manifesto لعام ١٩١٣، مشيرًا لما يأخذه ولما يرفضه ممن سبقوه "رواد" المسرح ، ويطالب بمشهد غير واقعى ولكن تركيبى وأسلوبى، دون أى حذلقة أو نزعات تقنية "غريبة" عن المسرح الحقيقى (الدراما). إن التقنيات والنظريات وأشكال المشاهد بالنسبة له هى شىء "جانبى" يلزم أن يقابله الاستياء والرغبة فى الجدية والصدق، فى النظام والاستمرارية. إن الإخراج المسرحى هو تصميم الحدث الدرامى ، ومجمل العرض المسرحى؛ فيطالب كوبو فى مواجهة كل "الآلية" بخشبة مسرح عارية. فقر خشبة المسرح وصدق التمثيل تسمح لأن يخلق النص الحى بداخل الممثل فضاء المشهد، فى إخراج يسمح ويوحى ويجذب الانتباه .

فضاء المسرح فى المقام الأول هو وسط مكون من أشخاص- وسيكون وسط الذى سيتجمع عن طريقه أصدقاء المجلة الفرنسية "Nouvelle Revue Française" والذين سيساعدون فى الورشة أو فى الخياطة، فى الادارة أو فى المؤتمرات؛ وسيكون فريق المسرح، والممثلين والتقنيين الذى يعيشون معًا لأعداد الموسم الأول . إنه وسط بفضل وضعه المدنى؛ على شمال نهر السين، و خارج مسارح البوليڤار، أو فى حى الطلبة والمثقفين الذين سيشكلون الجمهور الصغير. والصالة هنا هى صالة مسرح Athemée Saint- Germain مسرح صغير طويل وضيق وفى عمقه خشبة مسرح على الطريقة الإيطالية. وكان الترميم من أعمال فرانسيس جوردن Francis Jourdain، وهو صديق جاستون جالمار Gaston Galimard معمارى - وسينوغرافى فريد من نوعه؛ كان فى البداية رسام، ثم عمل "كعامل للفن"، منفذًا الجزء الداخلى من مسرح سوڤاج Sauvage للوا فيولر Loie Fuller عام ١٩٠٠.

وأثناء عمله كرسام - سينوغرافى مع روشيه Rouché، ألتزم بأن يصمم مشاريع أثاث "بأسعار زهيدة" كنوع من الفن الشعبى ، والتى لاقت تقدير لوكوربيزييه Le Corbusier، بل وتخطت الفن الجديد L'Art Nouveau باسم الادوات "المخلصة والمعقولة".

وبفضل هذا الفنان ولد إعادة تعريف الصالة بأنها "زاهدة وقاسية"، بحوائطها المكسوة بالخشب الأصفر الفاتح، والإضاءة غير المباشرة، واقواس الدعم وفى نهاية الصالة المستطيلة توجد خشبة المسرح ذات الستار الأخضر، مغلقة بخلفية سوداء، مكملة بستائر رمادية ووردية. وتم الاحتفاظ بإطار المشهد الموجود مسبقًا

ولكن مع التضحية ببعض خطوط قاعة المسرح، حيث وضع فى الأمام برواز مسرح عريض، يصل حتى الحوائط الجانبية للصالة ، وعلى جانبى قوس المسرح القديم يوجد بابان أصغر. وكما يتضح توجد وحدة أسلوبية حريصة على أن تبنى مناخًا معتدلاً فيه تكون الوحدة بين الصالة والخشبة وحدة عقلية قبل أن تكون وحدة ملموسة، بل وكانت خشبة المسرح تقدم فضاءًا مزدوجًا للحدث، خشبة المسرح القديمة التى يمكن أغلاقها بالستار والجزء الأمامى الأقل عمقًا. وكان يمكن استخدامهما معا أو منفصلين أو كان من الممكن استخدام برواز المسرح وستاره الخارجى فى مشاهد عابرة دون مقاطعة ايقاع الدراما ، وكان هذا المناخ المتحد والكلاسيكى يفتح أمام عروض لها فى حد ذاتها وحدة كلاسيكية، وسيمفونية مرئية، مشهد للممثل أثناء حركته : بداية من افتتاح ***الحب طبيب*** ***L'Amour Médécin*** لموليير ، فقد كان الممثلون - كما يذكر كوبو بنفسه- "يصطفون فوق أريكة، أمام الجمهور، سجاناريللو يرتدى رداء نحاسى اللون، السيد جوييم اللون الاصفر، وجوس يرتدى الأخضر، بينما امينتا ترتدى اللون الرمادى، وكانت الاضاءة تسلط عليهم بحيوية وكأنهم مرسومين على حديد رمادى وصدف" Ricordi del Vieux Colombier, trad.it, Saggiatore, Milano , 1962,p.23) وللعرض الأول، أحد نصوص هيوود Heywood، كان ديكور المسرح مكون من مقعدين بظهر مرتفع ، مائدة، وفراش، وفى الخلفية ستائر رمادية، وأزياء قاتمة للغاية .

واختتم موسم عام ١٩١٣ بنجاح عرض ***ليلة الملوك*** ***Nuit de Rois*** لشكسبير، بمشهد عار وفقير ذو إيقاع كلاسيكى من الألوان وأزياء الممثلين .

وقد تسبب توقف الحرب، وزيارة آبيا وكريج، والخبرة الأمريكية وإعادة إفتتاح مسرح الڤيو كولومبيه فى تطور وتحديد شاعرية كوبو وفضاءه المسرحى؛ فالصالة العارية (والوسط) نظما فى فكر واع. وتركز إعادة تأسيس المسرح على "الشكل الدرامى" "إن تكوين الممثل لمهنة روحية، وتكوين الشاعر لمهنة الخشبة يعطى التناغم للعمل الأدبى بأسلوب العمارة المسرحية..." وعلى أساس تلك العلاقة القوية "للهوية الأصلية لكل تأليف مسرحى بالوسائل التى زود بها ليعبر عن فضاءه وعن الزمن". (Ricordi, cit. p.54)

إن الفضاء الإيقاعى هو أساس التأليف المسرحى لكوبو . وسيكتب بنفسه قائلاً إن المسارح الفنية واصلاحات المسرح كانت عمل السينوغرافى ومصمم الأزياء، فتأثر اتباع الباكست واتباع راينهارت انتهى فى الميوزيك هول ولكن المشكلة هى المشهد والممثل الحى فوق خشبة المسرح ، أما المكان الخاص بالمعمارى فى إعادة تأثير المسرح فهو مكان مختلف. "فهو فى نفس مكان الشاعر"، وهذا مايصرح به كتابة عام ١٩٢٦، لأن الشكل الدرامى - والشكل المسرحى مرتبطان (بضرورة قبول الخطط والاحجام لكل حدث درامى كمعطى أول، والنتيجة هى نظام التقديم والذى على أساسه يبسط؛ وإذا كان الأصل هو أن يولد الشكل الشاعرى الشكل الدرامى؛ أصبح الشكل المعطى للمسرح هو الذى يحرك الشاعر. (J.Copeau, Il luogo del Teatro, trad. it, Casa Usher, Firenze 1988,p.180).

وليعاد تأسيس المسرح، وحتى تولد دراما حقيقية جديدة يحتاج المسرح لتكوين الممثل الجديد (وهى مشكلة المدرسة) وأن يكون لديه فضاءًا معماريًا

واضحًا جدًا وثابتًا. وبالنسبة لكوبو، فإن إعادة تشكيل المسرح تكمن فى ذلك الوضع الثابت لخشبة المسرح، البسيط والفعال البدائى ولكن الفنى بالإمكانات الفنية "مثل المسرح اليونانى أو مسرح شكسبير" أى العودة إلى "أصول" الفضاء المسرحى .

وفى عام ١٩١٥، وخلال عمله مع الرسام ثيوفان ريسلبرج Théo Van Ryssdberg، - وقد كتب عن ذلك لجوفيه Jouver - حاول كوبو أن يجد حلاً للإحتياج لمسرح معمارى منطلقًا من الشكل الهندسى البدائى، المكعب؛ وهو عنصر بسيط ويمكن تركيبه، يسمح ببناء المشهد وتغييره فى لحظة التمثيل. وهو احتياج نشأ أثناء عرض ***المنصة العارية Tréteau nu*** وعرض ***ليلة الملوك Nuit de Rois***، وهى خشبة معمارية سلبية ولكنها يمكن تعريفها إلى ما لانهاية .

وكان التنفيذ الأول العملى لجهاز مسرحى ثابت انجزه كوبو وجوفيه فى مسرح جاريك Garrick فى نيويورك أثناء الجولة الأمريكية فى وقت الحرب . إتسعت رقعة خشبة المسرح ، ألغيت مقدمة المسرح، أضيف إليه مدرجات تنحدر تجاه الصالة؛ وعلى الخشبة وضع فى المركز متوازى مسطح بسلالم من الجانبين . كان المعمارى المختص هو أنطونين رايمون Antonin Raymond، وكان تنفيذ الجهاز المسرحى أكثر اكتمالاً فى الفيو كولومبيه، للإفتتاح عام ١٩١٩. ظلت الصالة مساوية ولكنهم نزعو قوسى المسرح من الخشبة تاركين الخشبة مفتوحة بالكامل تجاه الصالة . أما برواز الخشبة القديم - الذى أصبح غير مميز عن الخشبة - مثل ثلاث درجات عريضة فى المنتصف تمثل منحنى محدب، مقابل للجانبين من جهة امتداد واجهة الخشبة المفتوحة تجاه الصالة ؛ وأسفل تلك المنطقة يوجد

برواز غير مرتفع يربط بين الخشبة والصالة . وفى الخلف هيكل يمكن استخدامه (قوس - كوبرى - باب - نافذة..) متحد مع مستوى خشبة المسرح بسلمين ، ذلك المعمار المسرحى الدقيق الهندسى (والتى يذكرنا بآبيا من حيث الوحدة بين الصالة والخشبة أيضًا) كان يحدد المشاهد ، التى توحى ببيئة الحدث للممثل . اعترف ناقد غير مرتبط بكوبو وهو بول ليوتوا Paul Léautaud أنه أمر لا يصدقه عقل، الحصول على كل شىء بكل بساطة ؛ ويحكى الممثل چورچ ڤيتراى Georges Vitray أنه إستمع إلى أحد العمال وهو يشرح كيف لم تكن هناك مشاهد ، وأنهم كانوا يجلسون على الدرجات؛ وهكذا "تستطيع أن **ترى** " الكلمات ، نزع چوڤيه Jouvet أضواء مقدمة الصالة ووضع عاكسات خلف الأقواس أو معلقة فى السقف، يمكن تحريكها.

ولكن ما كان يهم لاضفاء خاصية على ذلك الفضاء هو أن الأرضية صنعت من الأسمنت، وهو شىء ضد كل الأعراف وكل الوظائف؛ ولكن كان هذا يجبر الممثل ويجبر المشاهد، ويتطلب نوعًا من الصراع ضد عدوانية المادة .

وتطور هذا التصميم المسرحى بعد ذلك بإضافة منصة مرتفعة بدرجات من الجانبين فوق خشبة المسرح؛ وكانت الخشبة تحدد حركة الممثل وتبرزها ، وفى الوقت ذاته اتسع الفضاء المسرحى أبعد من ذلك الخاص بالمشهد ؛ فقد كان مسرح الڤيوكولومبييه يحتوى على ورش، وورش حياكة، ومكتب كوبو، والمدرسة... فالفيوكولومبيه هو مكان رجال المسرح وليس مجرد صالة للمتفرجين، و لذلك أيضًا يخلق البيئة والمناخ الذى يمنح خاصية للفضاء المسرحى. وفى عام ١٩٢٤ أغلق كوبو الڤيوكولومبيه حيث أكد وجوده تمامًا وبحث عن طريقة أكثر صدقًا

لإعادة تأسيس المسرح مصطحبًا تلاميذه إلى بورجونيا Borgogna بعيدًا عن باريس وعن المسرح . هناك، فى المدرسة، مع فرقة الكوبيوس Copiaus، يعود الفضاء المسرحى بمعنى الكلمة إلى "صرخته الأولى"؛ إلى منطقة الممثل. وعندما يقدم الكوبيوس عروضهم - فحسب الموقع - يكون فضاء المشهد هو الجمهور أو منصة الممثل ويكون المشهد هو الأزياء . ولكن حتى تجربة الكوبيوس انتهت عام ١٩٢٩. إنها أكثر اللحظات ثراءًا فى مسيرة كوبو، والتى فيها قاد بحثه إلى أقصى الاستنتاجات حول الفضاء الأصلى للمسرح. وقد قدم عرض ***رقص المدن والحقول*** ***Dance de la ville et des champs*** عام ١٩٢٨ فى صالة الرقص لاحدى فنادق مورسو Meursault . يصف شونسوريل Chancerel شباب الراقصين بأنهم كانوا يؤدون بأقنعة بيضاء وملابس بدائية فوق خشبة مسرح عارية. إن الحوار حول المسرح يزداد تعقيدًا ، وكذلك الحوار الخاص بالفضاء المسرحى البسيط .

ففى العروض التى أعدها كوبو بعد عام ١٩٢٩ سواء فى مسارح أخرى أم فى مواقع خاصة فى الهواء الطلق يدور حواره حول الفضاء المسرحى من خلال الحلول المقترحة ولكن مع ثبات الفكرة الاساسية ؛ بأن يوضح فضاء المشهد الحدث وذلك على مستويات متعددة ومنظمة.

وعلى هذا المنوال أعد ساحة سانتاكروتشى فى فلورنسا عام ١٩٣٣، وفى فلورنسا أيضًا أعد ميدان السينيوريا Signoria عام ١٩٣٥ وحديقة بوبولى Boboli عام ١٩٣٨ ثم فناء الأوزبيتزيو فى بون Ospizio di Beaune عام ١٩٣٤. كانت العروض فى الهواء الطلق en Plein air تتأسس على إدخال الجمهور فى

المكان الذى فيه سيحدد فضاء المشهد البسيط، والمنظم، على مستويات متنوعة وممتدة. تعاون معه المعمارى بارساك A. Barsacq، وأدار كوبو جماهير الكومبارس لصالح جماهير المشاهدين، وفى تلك العروض (كما فى عروض أخرى شهيرة جدًا فى باريس) حرك كوبو فضاء (وزمن) المشهد كجهاز عضوى إيقاعى، يظهر الحدث على مستويات متنوعة؛ منها فضاء معمارى ينشط بالأزياء والإضاءة، وعلى مستوى الوحدة فى البناء المسرحى والشكل الدرامى . وكانت هناك العديد من المنصات المسرحية ، والكبارى - الممرات تصل بينهم وبإشارات إلى الأماكن الرئيسية والثانوية لإرشاد انتباه المتفرج تجاه أداء الممثل وذلك من خلال مستويات أولى ولقطات طويلة .

وهناك فضاء آخر أبدعه كوبو بعد الأعوام الطويلة مع الكوبيوس؛ ففى قراءاته (الشهيرة) للدراما ، كان الفضاء دائمًا أساسى وموحى، مبنى على أساس أنماط الصوت وعلى أساس وجود الممثل .

وبنى كوبو أيضًا ذاكرة عمله فى المسرح، فى صفحات حكيمة بمعنى الكلمة؛ فقد تحدث فيها عن ابحاثه من خلال المسرح بعيدًا عن التقنيات والموضات، كان فضاءه المسرحى هو المكان الشامل والفريد، سواء فى الخشبة المفتوحة والمعمارية للڤيوكولومبيه أم من خلال الممثل الواقف على منصة وسط الجمهور كعمل فرقة كوبيوس؛ وأيضًا فى الفضاء المبنى للعروض فى الهواء الطلق أو ذلك المحدد من خلال القراءة .

إن عناصر فضاء كوبو هى المبدأ الاخلاقى والجسدى للإجبار Contrainte، والرؤية الفضائية للإيقاع، وضرورة - ليس فقط السينوغرافية - بل أيضًا

الحدث الدرامى. إنها عناصر بحث لا يهدأ بوصفات نهائية محددة، ولكنه أساسًا رفض للتأقلم مع متطلبات المجتمع ،بحث يهدف إلى إعادة التأسيس، إلى العودة لأصول الفضاء المسرحى إلى استعادة تراث الميلاد Tradition de la naissance حتى للفضاء المسرحى.

٤- جروتوفسكى وفضاء العلاقة

إن فضاء المشهد كنمط درامى أصبح جهازًا يبنى العلاقة مع الجمهور على خشبة المسرح ومن خلال خشبة المسرح؛ ويجسد فضاءًا مسرحيًا.

وهذا هو الخيط الاحمر الذى يعبر أبحاث رجال المسرح عن الفضاء فى القرن الحالى والذى يمكن أن نعثر عليه أيضًا فى قطبين يشار إليهما كثيرًا عند التحدث عن مسرحنا المعاصر وهما مسرح القسوة لدى آرتو Artaud والمسرح الملحمى لبريخت Brecht. والجوهر لدى آرتو هو تنظيم الوسائل المسرحية فى المسرح كعلامة واستعادة الأهمية الميتافيزيقية الخاصة باللغة ، وللإشارات، للحركات وللاصوات وللسينوغرافية ، وذلك فى أعماله التى نفذها (مشاهد وأزياء عرض ***الحياة حلم*** ***La vie est un songe*** من إخراج ديولين Dullin عام ١٩٢٢، على سبيل المثال، أو فى مشهد الإطارات الفارغة المعلقة على خشبة المسرح لعرض ***فيكتور أو الأطفال فى السلطة*** ***Victor ou les enfants au pouvoir*** لفيتراك Vitrac عام ١٩٢٨ والذى أخرجها بنفسه، كما فعل أيضًا لعرض ***القطع البالية*** عام ١٩٣٥) وكما يتضح فإن الفضاء المسرحى فعال من الناحية الدرامية بالفعل ولكن بداخل فضاء مسرحى تقليدى؛ ولكن فى خطاب له

عام ١٩٣٢ يطالب من أجل فضاءه المسرحى بمبان ضخمة ولكن مجهولة مثل هنجر أو مخزن أو إطار مصنع، ويقدم مشروع لفضاء موحد للخشبة وللصالة والمتفرجين فى الوسط يجلسون على مقاعد دوارة وخشبة المسرح حولهم على مختلف المستويات (ومنطقة اداء مركزية)، وذلك فى بيئة تحددها أربعة حوائط عارية مطلية بالجير الأبيض، وبريخت أيضًا نفذ أعماله فى فضاءات تقليدية للمسرح؛ ولكن كان يستخدمها كأداة ليظهر رفضه لها، بدءًا من عدم إخفاء خشبة المسرح بالمشاهد، بإظهارها من خلال الاضواء، والآليات والسطحية ليخلق من كل هذا الإيهام، وبيئة المشهد لديه متعددة الأغراض، مكونة من هياكل خفيفة يمكن تعديلها اثناء الأداء أو من خلال أدوات توظيفية، بأبنية وتقنيات مبسطة. كان "مبدأ نهير Neher"، السينوغرافى الذى يتعاون معه كثيرًا، يتأسس على عدم تحديد السينوغرافيا مسبقًا ولكن اعدادها أثناء بروفات الممثلين وذلك لبناء علاقة جدلية بين المشهد والممثل، والمساهمة فى تأسيس علاقة بين الممثل والمشاهد تحول المسرح من مجرد "متجر لمواد الهلوسة العقلية ومركزًا للوهم إلى "مركز خبرات " فعال. لم يبحث بريخت كثيرًا عن شكل لفضاء المشهد أو حتى للفضاء المسرحى إذ أن بحثه كان حول تغيير الطرق الإنتاجية فى العلاقة بين الفنانين المختلفين فى صناعة المسرح وبين هؤلاء والمشاهدين.

وبطرق مختلفة كما رأينا لدى آرتو وبريخت ، فإن مشكلة الفضاء المسرحى فى جوهرها - بجانب كونها تتعلق بطرق الإخراج - إلا أنها مشكلة حقيقية وجوده كنظام علاقات وموطن خبرات.

وفى هذا الاتجاه قام چيرزى جروتوفسكى Jerzy Grotowski بالتجريب إلى أقصى حد . فالعقدة الاساسية والمولدة للمسرح هى العلاقة بين الممثل والمتفرج؛ ومن هنا - وبتماسك شديد - يمكن اعتبار موقع المشهد الوسيط الحركى للممثل- من خلال الأزياء والأدوات "اللازمة"؛- والفضاء المسرحى لايمكن أن يكون سوى تنظيم للفضاء قادر على توجيه المجموعتين اللتين تجعلاه ممكنًا، أى الممثلون والمتفرجون وذلك حسب المسار الدرامى للحدث .

وهكذا طرح أوچينيوباربا Eugenio Barba المشكلة فى كتابه الأول الذى ينظم معرفة البحث المطروح لجروتوفسكى فى كتابه "بحثًا عن المسرح المفقود" Alla ricerca del teatro Perduto, Marsilio , Padova 1965) وكان باربا مراقبًا ومساعد اخراج لجروتوفسكى. واستكمل باربا مفسرًا (صفحات ٣٤-٣٦) "إن الأوضاع المنظمة للفضاء لاتعنى بناء المبنى المسرحى"، ولكن "العودة إلى الظروف القاسية، دون آلات، أو أى اجهزة أخرى معقدة، ظروف تزيد من حرية وامكانات المسرح." إلى "العودة إلى الصالة الفارغة حيث لا توجد عناصر تذكر بالمسرح، ولاحتى الخشبة وصفوف المقاعد الثابتة.إن الفضاء لايقسم إلى صالة وخشبة إنه إذن فضاء موحد يسمح بأن يحدد الفضاء المسرحى بكل حدث جديد تمثيلى بالإضافة إلى الإخراج وإلى الدراما المركبة التى تحكم اداء الممثلين، والإكسسوار المستخدم، والذى يتضمن أيضًا الضوء والموسيقى. إن المسرح "الفقير" بإستعادته العلاقة بين الممثل والمتفرج كأساس وكهدف يرغب فى فضاء بسيط يلزم تنظيمه ويحصل بذلك على جهة وثراء إمكانات أكثر بكثير من تنظيمات الفضاء المسرحى.

وفيما يتعلق بالفضاء المسرحى أيضًا يوجد تطور ثابت وصارم فى المسيرة المسرحية لجروتوفسكى؛ فكل عرض له شكل ونظام عضوى ومحدد للفضاء الفعال دراميًا منذ أسس فى اوبول Opole عام ١٩٥٩ مسرح الصفوف الثلاثة عشر (صالة صغيرة بها خشبة مسرح وثلاثة عشر صفًا من المقاعد). فى العروض الأولى ظلت هناك خشبة مسرح وقاعة للجمهور، وظل المتفرجون كما هم؛ ولكن سبب الاقتراب الجسدى من الخشبة ومن الممثل تغييرًا فى العادات، وسرعان ما غزا البحث فوق خشبة المسرح الصالة، كما حدث بالفعل فى العرض الثانى (***قابين*** عام ١٩٦٠)، بينما فى عرض ***اورفيوس*** (١٩٥٩) وعرض فاوست (عام ١٩٦٠) كان الإبداع فى المشاهد لايحدد فضاء الصالة، ففى عرض قابين وعرض ***السر الهزلى*** (عام ١٩٦٠ أيضًا) لم يكن هناك ستار مسرحى ولم يكن اداء الممثلين كله فوق خشبة المسرح؛ كان المشهد مكون من أدوات (مصطبة أو وعاء خشبى) تتخذ دلالات مختلفة حسب استخدام الممثلون لها. ومع عرض ***ساكونتالا Sakuntala*** فى ديسمبر عام ١٩٦٠ والذى بدأ فيه التعاون مع المعمارى چيرسى جوروفسكى Jerzy Gurawski حول الفضاء المسرحى، وهو تعاون سيستمر حتى عرض ***المبدأ الثابت Principe Costante*** عام ١٩٦٥؛ وكلاهما سيبحث دائمًا عن الفضاء النابع من الدراما، بحيث تحدده الدراما ، والذى فيه "يوضع" المتفرجون أيضًا "فى المشهد" فى فضاء الممثلين أو من الأفضل أن نقول توضع علاقتهم فى المشهد وذلك للحصول على توليفه درامية موحدة. وفى عرض ***ساكونتالا*** فى الصالة المستطيلة، ترك الفضاء المركزى فارغًا من الحائط للحائط وكانت منطقة التمثيل؛ وعلى الجانبين فوق منصتين، جلس المتفرجون فى

مجموعتين، مجموعة فى مواجهة الأخرى؛ وكان وسط المجموعتين ممرًا يستخدمه الممثلون، وخلف المتفرجين خشبتين للممثلين- الذين يعلقون على الحدث. الأضواء تضىء بطريقة مغايرة منطقة الأداء ومنطقة الجمهور ، وفى إطار العرض "كان" المتفرجون نساء أو رجال حاشية. وفى وسط المنطقة المركزية هيكل دائرى مغطى بنسيج، منه يظهر عامود كان هو أداة-المشهد، وكانت تضاف إليه الأزياء الزاهية الملونة، والمؤثرات المسرحية التى يبدعها جسد وايماءات الممثلون. وسيتعمق هذا الاتجاه للفضاء المسرحى أكثر من خلال عرضى ***آفى Avi*** عام ١٩٦١ ***وكورديان*** عام ١٩٦٢ وذلك بالاستمرار فى التعاون مع جوروفسكى. ففى العرض الأول سيوزع المتفرجين فى الصالة كلها فى مجموعات من المقاعد وستدور الاحداث بين المتفرجين، وفى العرض الثانى ستزود الأرضية كلها للصالة بمنصات مسرحية بمستويات مختلفة و"المشهد" مصنوع من أسرة مستشفى يستخدمها الممثلون كمنصات والمتفرجون أيضًا. ولكن الفضاء متحد والأحداث تدور فى أى مكان بطريقة عفوية أيضًا، وتنظيم الفضاء مبنى على أساس تنظيم المشاهد للدراما (تدور أحداث ***كورديان*** فى مستشفى أمراض نفسية)؛ يتواجد الممثلون والمشاهدون فى بيئة "خاصة" بالدراما، وتحدد البيئة بالاشتراك مع الأضواء والأصوات، الأزياء والأدوات معنى الحدث الذى يشارك فيه الجميع بالصالة. والفضاء أيضًا يعبر عن ذلك ، فهو ليس فقط الموقع، بل هو حوار وموقف منه تتبع الخبرة. تدور أحداث عرض ***اكروبوليس*** لعام ١٩٦٢، فى معسكر تعذيب ، المشاهدون هم الناجون من الموت، والممثلون هم الموتى. وفى منتصف الصالة (المتفرجون فوق منصات متنوعة مرتفعة) يوجد صندوق ضخم به عربة

صغيرة تدفع باليد، وحوض للاستحمام، أنابيب مدفأة، مسامير، مطارق (حقيقية، ومستخدمة، حديدية ومصدأة)، وأثناء الحدث، فى جو مظلم وملىء بالتوتر، يتسع فضاء المشهد بالأنابيب التى تعلق فى شبكة من الحبال تغطى الفضاء كله وتبنى شكلاً معماريًا يسجن المتفرجين، فى حين يختفى الممثلون فى الصندوق الضخم. (وتعاون فى هذا العرض الرسام جوزيف سزاينا Josef Szajna).

وهكذا أصبح مسرح جروتوفسكى مسرحًا كاملاً يركز على الممثل، وأصبح الفضاء المسرحى فى أعماله، ليس مجرد تجريب على فضاء العروض ولكن موطن خبرات. لم تعد هناك خشبة مسرح ولم تعد هناك صالة، لاتوجد سينوغرافيا، يوجد وضع جذرى لفضاء منظم يسمح للمشاهدين بالمشاركة فى خبرة الحدث مع الممثلين من خلال أوضاع متبادلة (وحتى بين المشاهدين أنفسهم)، وبالإضافة إلى الأصوات والحركات ، الاضاءة والممثل والشخصية .

وفى عام ١٩٦٥ انتقل جروتوفسكى ومسرحه "الورشة" إلى مقرهم فى وروكلورWroclauw وهناك أعد عرض "*المبدأ الثابت*" عرض سرعان ما اكتسب شهرة فى الجولات الفنية فى أوروبا وأمريكا منذ عام ١٩٦٥ إلى عام ١٩٧٠. وفيما يتعلق بالفضاء فى هذا العرض نفذ الوضع الدرامى من خلال استبعاد جسدى يزيد من التركيز فى الاشتراك الانفعالى؛ يجلس المتفرجون خلف أربعة حوائط خشبية ترغمهم على النظر من أعلى وتتطلب مجهود فى الرغبة فى المشاهدة؛ وبداخل الإطار توجد منصة منخفضة والمساحة فارغة. وتميز الأزياء، والأدوات والأصوات والوجود الجسدى المكثف للممثلين الفضاء. وفى عرض

الرؤيا Apocalypsis cum figuris، وفى النسخة التى استمرت منذ عام ١٩٦٨ حتى عام ١٩٨٠، كان الفضاء مجرد الجو والحدث الدرامى؛ يقف المتفرجون بجوار الحوائط فى الصالة الفارغة يشغلوا مساحة اهليجية تقريبًا؛ وتكسر حدة الظلام بشموع وكشافين موضوعين أرضًا. ثم، وكما فى عرض ***المبدأ الثابت*** يبنى الأداء المكثف والمضطرب للممثلين وضع الفضاء والعلاقة مع الجمهور . إنه فضاء جسدى وعقلى ولذلك فهو شامل ومطلق، يحقق البحث المضنى والعميق لجروتوفسكى من خلال المسرح.

وفيما يتعلق بعرض ***الرؤيا Apocalypsis*** يؤكد لودفيك فلازين Ludwvick Flaszen المساعد المثقف لجروتوفسكى منذ تأسيس المسرح فى اوبولى Opole:
"إن معمار الفضاء شىء أساسى، يشكل عنصر العرض المسرحى. وكنا دائمًا نطالب بالكثير بهذا الشأن، فلم يكن من الممكن أن نوافق على فضاء حديث، أنيق، فضاء بالنيون، ولا ساحه رياضية...إلخ. كان من الممكن أن يكون الفضاء كنيسة أو قبو تحت الأرض أو علية- أى شىء ولكن كان يجب أن يكون فضاءًا واقعيًا. لم نكن نسمح بأى تحسينات أو تصنع "بمعنى آخر لم نكن نحاول أن نتظاهر بوجود شىء غير موجود".,(in "Educational theatre journal" 3.1978) وذكرت نفس العبارة فى كتاب (J.Kumiega, Jerzy Grotowski,1959-1984,Trad.it Casa Usher, Firenze 1989,p.76).

إن الفضاء "الواقعى" أساس للمشروع الدرامى، للحدث الذى فيه يقوم الممثل من خلال المحاكاة بخلق خبرة علاقات مع المتفرج.

وبعد خروجه من المسرح أيضًا وبخبراته المضادة للمسرح (١٩٧٠-١٩٧٧) و"مسرح البدايات" (١٩٧٨-١٩٨٤) و "المشاريع الخاصة" (عام ١٩٨٤ أغلق مسرح الورشة رسميًا)، استمرت مشكلة الفضاء "الواقعي" فى أن تطرح نفسها. ماذا يعنى الفضاء "الواقعى؟ هل أصبح يعنى فضاءًا لا يحيل إلى العادات أو إلى الاحتياجات المرتبطة بالحياة المعاصرة (وخاصة تلك المدنية)، والذى يعترف به، والذى يسمح "بالإلتزام بالمبادىء" (بمعنى ما كان فى البداية)؛ بيئة طبيعية ، ومبنى مرئى خارج الزمن، مع التذكر دائمًا أن أول بيئة يجب استعادتها هو الجسد نفسه . ومنذ عام ١٩٨٥ عمل جروتوفسكى فى الورك سنتر Workcenter لدى مركز التجريب والبحث المسرحى فى بونديرا. كانت المواقع هى مواقع بيت ريفى لأحد المزارع التوسكانية المرممة؛ ثلاث صالات، اثنتين منهما بهما أرضية خشبية، ثم أماكن الخدمات، غير مزينة، أى خالية من أى شىء لايلزم، ومدهونة باللون الأبيض. موقع بسيط بمعنى أنه اساسى ولكن ليس باردًا ، طبيعى ينتمى لخبرتنا المرتبطة بماضى ماقبل - التكنولوچية، أى مكان موحى للحدث .

٥- لنتحدث عن اليوم

ولنتحدث اليوم عن الفضاء المسرحى المعاصر لنا، بالانحياز الموضوعى للخطاب التاريخى ، مهم جدًا أن نعرف عمل وكتابات بيتر بروك Peter Brook. فلقد قال بروك- اكثر من مرة ، وبوضوح مستتير- لم يبق حتى يومنا هذا شيئًا اساسيًا فيما يتعلق بالفضاء المسرحى ، بعيدًا عن الموضة، و"التقاليع" التى تحيا وتموت.

"يجب أن يكون هناك نشاط فعال يبحث عن مسرح ، وليس مسرحًا يبحث عن نشـــاط فـــعـــال. (G.Banu, Perer Brook, Flammarotion, Paris, 1991,p.32) إن المكان غير المكتمل أو المهمل، والخالى ولكن الذى يشهد ذكرى ما، هو مكان معد للحدث المسرحى الذى يحقق وجوده؛ إذ أنه توجد علاقة بين الحدث المسرحى وموقع له خصوصيته، فكل عرض يقابل فضاءه ويحتاج إلى موقعه، موقع خاص لأن الفضاء والتركيز هما عنصران لاينفصلان وخاصين بحدث المحاكاة (ويمكن أن يكون هذا المكان أيضًا هو المبنى المسرحى) "فالشىء الأساسى ليس هو الفضاء بمعناه التاريخى ولكن الفضاء من حيث كونه أداة"، أداة يريدها بروك "خفيفة وسريعة" حتى يتمكن شخص الممثل من تحقيق ذاته من خلال حرية أدواته وأن يجذب فى مسيرته هذه - أثناء المحاكاة - شخص المتفرج.

(من كـتـاب النقطة المتـحـركـة لبـيـتـر بروك) (P.Brook.Il Punto in movimento. 1949-1927. trad.it, ubulibri, Milano, 1988,p.135

وقد تردد بروك على كثير من الفضاءات المتنوعة بدءًا من تلك التقليدية لفرقة شكسبير الملكية (والذى كان مديرًا مشتركًا فيها مع بيتر هول Peter Hall وميشيل سان- دونيس Michel Saint-Denis) إلى ذلك التجريبى مع مسرح كرولتى Cruelt's Theatre (مع شارلز ماروفيتز Charles Marowitz) ومن الجولات الفنية التقليدية أو فى الهواء الطلق إلى تلك الخاصة بمسرح Bouffes du Nord فى باريس، ومقره هو المركز الدولى للابحاث المسرحية Centre International de Recherche Théâtrale (منذ عام ١٩٧٤). وفى البداية عمل

مع سينوغرافيين محترفين أو رسامين مثل دالى Dali ونفذ عروضًا شهيرة مثل عرض **مارات -صاد** ***Marat- Sade*** (١٩٦٤) وعرض **يو أس** ***US*** (١٩٦٦) **والعاصفة** (١٩٦٨)، **وحلم ليلة منتصف صيف** (١٩٧٠) أو عرض **اورجاست** ***Orghast*** (١٩٧١)؛ من خلال مشاهد تشكيلية لاستخدام الضوء، واخرى "بريختية" كما فى عرض **مارات -صاد** أو ممتدة ومقدسة كما فى **اورجاست**. بالنسبة لعرض **حلم ليلة منتصف صيف** وعلى الخشبة الأمامية، كان المشهد هو صندوق أبيض والأرضية مغطاة بسجاد أبيض، وفى المشهد العارى كانت الأزياء الملونة وأدوات السيرك تتلألأ فى الضوء الأبيض الساطع . ومسرح Bouffes du Nord هو مسرح قديم على الطراز الإيطالى والذى احتفظ فيه بروك - ليس فقط بالهيكل القديم - ولكن أيضًا بكل علامات الزمن والاهمال؛ ولكنه نزع عنه الخشبة والخلفية ، وقام بتوسيع فضاء المشهد فى الصالة.

وفى تحليل چورچ بانو Georges Banu فى كتابه (بيتر بروك) يقول عنه إنه مسرحًا يتغير تبعًا للعرض، دون فخاخ تعددية الاغراض أو التقنية؛ وفى تحليله يرى أن التغييرات الأرضية هى مقياس غاية فى الأهمية؛ فمثلاً تتحول الأرضية الطبيعية للمسرح إلى أرضية مغطاة بالرمال فى عرض **تيمون** ***Timone***، وأرضيه سوداء مليئة بالحصى فى عرض **الچكس** ***Les Jks***؛ ثم أرض عارية ثم مليئة بالنفايات فى **اوبو** ***Ubu*** ، وسجاجيد زاهية للقصة الخيالية **مؤتمر العصافير** ***Conference des Oiseaux*** ثم سجاجيد ذات ألوان دافئة للمنزل والتى تلف لعد ذلك لتظهر الارضية السوداء فى عرض **حديقة الكرز** أرضية جدباء فى مأساة كارمن La tragédie di Carmen أرضية فاتحة اللون، ومياه ونيران فى عرض

المهابارات *Mahabarata*. لاتوجد نزعة واقعية فى الأدوات الحقيقية، ولكن توجد مادة تجيب على المعنى الدرامى والحضور الجسدى للممثلين، وعادة ما تكون الخلفية حائط، يميل إلى الشكل الدائرى، يعرض عمل الممثل ويوضح حركته الجسدية، ويغلق الفضاء، ويكثفه. إنه فضاء انسانى يصنفه وينوعه حكى الممثلين، مبنى فى القطبية المزدوجة للمسرح والممثلين من جهة، والمتفرجين من جهة أخرى، فهو فضاء لا يوحد القطبين ولايفصلهما (بل يسبب الاضطراب)؛ فهما متجاوران، يدخلان فى علاقة من خلال العرض.

إن مشكلة كيفية تفعيل هذه العلاقة مشكلة مركزية فى الفضاء المسرحى الحديث والمعاصر، وبالتالى فهى موطن تجريب. وعرض ***الثلاثية*** (١٩٩١) لروبرتو باتشى Roberto Bacci يعد خبرة ثقافية رفيعة المستوى، لم تولد فقط من المسرح الموجود فعليًا ولكن منه ومن ثقافات أخرى خاصة بالفضاء، والرؤية، والحركة، والتلقى. وكانت النية المصرح بها لهذا العرض هو ان يكون خبرة مسرحية لا تحدث فقط على خشبة المسرح ولكن "تتخذ من عقل المشاهد موطنًا لها ، ومن جسده تكتسب فضاءها". ويستكمل باتشى موضحًا فى برنامج العرض (بونتيديرا ١٩٩١)؛ أى أنه لتحقيق خبرة العرض "تم استخدام تقنيات تساعد المشاهد ليرى وليس فقط تلك التى تسمح للممثلين أن "يكونوا مرئيين" والثلاثية هى تقديم موحد بثلاثة عروض مستقلة، (***هناك فى أسفل تهب*** عام ١٩٨٧، ***حقبة*** عام ١٩٨٨، ***بشحمه وعظامه*** عام ١٩٩٠) تطور على مستويات مختلفة البحث عن كيفية اداء حكاية، عارضين "على خشبة المسرح" عمل المتفرج، بدراما تكون أيضًا دراما التلقى؛ ولذلك فإن الفضاءات هى مواقع جسدية وعقلية، والممثل هو

الراوى والشخصية، وهو أيضًا "مرشد"، الأدوات واقعية ولكنها منعزلة ومكثفة، والمسافات تخالف قواعد المسرح (قريبة جدًا أو بعيدة جدًا)؛ المتفرجون يتراوح عددهم بين خمسة وعشر أفراد، حتى لايفسدوا العلاقة الشخصية العجيبة. فسيطلب منهم التحرك، وسيرشدونهم إلى اماكن متتالية؛ أى انهم واقعيًا سيدخلون فى فضاء المشهد- فى كل مرة- ولكنهم طوال الوقت - ذهنيًا - سيكونون بداخل فضاء العرض. بوسائل المسرح، وضد عادات المسرح يكثف الفضاء، يتغير ويتحول لمطلق) يبنى من الأضواء والاصوات، الضوضاء والرؤى، الكلمات والحضور، والأداء والحكى.

ينج هذا الفضاء من مسيرة القرن العشرين ويفرض الاهتمام بطرق الاستمتاع، وفى هذا الاتجاه كانت هناك ابحاثًا كثيرة؛ إن رفض الفضاء المسرحى لحدث يمتد فى الفضاء بغرض اشراك الصالة كلها قد جربه بطريقة أكثر ادراكًا ريشارشينشمنر Richard Schechner. ففى الستينيات انتشر مسرحه مسرح البيئه enviiron nental theatre فى المسرح البديل، لنوع من الفضاء مضاد للتقاليد المسرحية، وهو الدمج بين الممثلين والمتفرجين. وفى الجاراج مقر فرقته فرقة العرض Performance Group كان الفضاء هو بناء مركب، من اربعة مستويات به سلالم ومنصات؛ لم يكن هناك موضع للمشهد فقط فضاء للأداء والذى- كما فى عرض ***ديونيسوس*** فى ٦٩ ***Dionysusin 69***- سمح لممثل بأن يستفز المتفرج المشترك. إن الفضاء هو ديناميكية الأداء، كما سيقرر شيشنر هذا متحدثًا عن العارض؛ وبنفس الاتجاه سيتحرك مشروعه التكوينى، تجاه الفضاء الطقسى وتلقى المتفرج. وفى مسرح الطليعية الامريكى سيصبح الفضاء هو

تدخل الغريب فى اليومى "الحدث happenings"؛ فستعطى الهندسة الصارمة فى المشهد والمتكررة على مدى زمنى طويل معنى للعلاقة الساحرة والسياسية ذات الطابع الاحتفالى)عرض ***الخبز والعروسة Bread and puppet*** لبيتر شومان Peter Schumann.

وبعد أن يتشكل جوليان بيك Julian Beck فى مجموعة Action Painting وجوديث مالينا Judith Malina فى الدورات الدراسية لبيسكاتور Piscator فى ورشة النيودرامتيك وورك شوب New Dramatic Workshop وبتأسيسهم لمسرح الليڤينج Living theatre سيتعرفان على المسرح الأمريكى والأوروبى الجديد (ارتو وبراخت، بيرانديللو وچينت) ستكون ايديولوچياتهم فوضوية وسليمة، سيحاولان التوحيد بين المسرح والحياة، الممثل والانسان. وعلى تلك الاسس، منذ عام ١٩٥١، أولاً فى منزلهم، وفى مخزن القمح مرة وفى مخزن قديم مرة أخرى سيقدمان مشاهدًا "فقيرة"، بأوراق التغليف ومواد النفايات (لكى لا ينفقوا نقودًا). وبهذه الامكانات قدموا مؤلفين عظماء، مسرح شعرى ومسرح تراث، مع بيكيت الذى كان ينفذ بناء المشاهد مباشرة على خشبة المسرح ويفضل الفضاء العارى لأداء الممثل، ولكنها كانت مشاهد ذات قيم رمزية قوية، تظهر الدراما ، وتسحر بل وتبعث برسائل (ففى عرض ***فيدار*** لراسين Racine، عام ١٩٥٥ كانت روما عبارة عن منصة بيضاء محاطة بأضواء باهرة).

وبالخلاف مع المبنى المسرحى الذى هو مجرد كذبة، يغزو المشهد الصالة .

وبعد عرض ***الاتصال The commection***، فإن المشهد فى عرض ***السجن The brig*** عام ١٩٦٣ سجن كهف خشبى به شباك ، وخطوط بيضاء على

الأرض كالقطبان بينما كانت هناك آلة المشهد فى عرض ***الغموض والقطع الصغيرة*** *Mysteries and small pieces* فكان له هيكل انبوبى متعدد المستويات (١٩٦٤، كشف عن طريقة مختلفة لتكون ممثل) وفى عرض ***فرانكشتين*** (١٩٦٥) تتعرى خشبة المسرح الايطالى من كل شىء وتصبح هى والصالة موقعى الأداء المسرحى، وعرض ***انتيجون*** (١٩٦٧) الممثلون هم أيضًا ادوات تشكيلية (ممثل جالس هو مقعد تيريزيا)، فهم يكونون اشكالاً ويحددون المشاهد بمجموعات ومتناقضات.

وفى عام ١٩٦٧ كان النجاح- الفضيحة لعرض الفردوس الآن Paradise Now الذى هو عبارة عن اداء طقسى فيه الفضاء هو الممثلون فى وسط المتفرجون والذين دعيوا للاشتراك فى الفضاء الطقسى . وهو نفس المنطق المتعلق بفضاء مكون من أبينة صالحة للاستخدام ، وموارد رمزية ، وتركيبات حركية ، والتغيير فى الفضاء الخاص بالممثلين (والجمهور) ، وذلك يوجد أيضاً فى مسرح الشارع الذى تقدمه حركة الليفينج Livrng فى أوروبا (وإيطاليا كلها) وفى البرازيل والولايات المتحدة ؛ مئات الليالى للعروض المشتركة فى مجموعة ميراث قايين (١٩٧٠) . فاليفينج هى مجموعة اشتراكية تستخدم الصالة المسرحية كميدان ويكون فضاءها فى الأساس هى " القبيلة- المجموعة " نفسها وتوزيع الأداء فى مواقع مختلفة ، بتلك التجربة الوجودية التى تتخلل الشكل الجمالى . وفى إيطاليا فى الفترة بين ١٩٧٥ و ١٩٨٣ (توفى چوليان بيك عام ١٩٨٥) قدمت فرقة الليفينج ٤٣٨ عرضاً فى المسارح و ١٤٨ عرضًا فى الشوارع والأماكن الأخرى . ومن ضمن العروض التى قدمتها فى صالات مسرحية : ***بروميثيوس***

Prometheus النسخة الثانية من انتيجون ، **رجل - *الجمهور*** لتولر - ***ميثوزلا الاصفر*** *The Yellow Methuselah* لشو Show وكاندينسكى Kandinsky .

فمسرح الليفينج هو فضاء علاقات له أساليبه التقنية ولكن الأهم هى تلك الاخلاقية والايديولوجية ؛ فمجتمعهم الفوضوى فى الحياة هو أول خاصية لعلاقة الفضاء مع الحدث المسرحى . وأعلن بيك عام ١٩٦٨ " نحتاج لأن نذهب إلى الشوارع ! يجب أن نحطم تلك العمارة التى تفصل بين البشر "

(J. Beckee J. Malina , Il Lauoro del Living Theatre . Materiali 1959 - 1969 , Trad.it Ubulibri , Milano , 1982 , P. 257)

ومن بين العروض الشهيرة الذى يتأسس عليها الفضاء على الأساليب والعلاقات بين الممثلين والمتفرجين مازال عالقًا فى الأذهان عرض ***اورالندو الثائر*** *L'Orlando Furioso* لرونكونى R onconi ، وعرض **عام ١٧٨٩** وعرض ***الحقبة الذهبية*** لاريان منوتشكين Ariane Mouchkine .

وقد تعاون روبرت موسكوزو Robert Moscoso فى عرض **١٧٨٩** فيما يخص الفضاء ، وكان فضاءاً مكوناً من خمس منصات للتمثيل ، تكوين مستطيل يجلس المتفرجون بداخله لو (وآخرون يجلسون بالخارج على مدرجات) والممثلون أيضاً يتحركون ؛ تدور الأحداث فى الفضاء وتدفع بالمتفرجين للحركة بداخل موقع العرض الذى هو احتفال ولعب .

وعرض الحقبة الذهبية كانت له آليه بنائية خاصة للمتفرجين ؛ اربع مناطق للتمثيل تحتضن الجمهور (كان المساعد لتكوين الفضاء هو جى - كلود فرنسوا Guy - Claude François .

ولكن فى هذا العرض ، كما فى العروض التالية ، فإن الفضاء الحقيقى بالنسبة لمنوشكين هو الامكانيات الجسدية لدى الممثلين والتركيب الفورى للاطارات ، إنه العمل الجماعى . وفضاء العمل هذا ، الخاص والمقسم سيظل معنى الفضاء المسرحى أيضاً فى العروض التالية ، والتى تتجه دائماً من الفضاء الشامل نحو علاقة المواجهة .

وقد ظل عرض ***اورلاندو الثائر*** لرونكونى أسطورة المسرح - الاحتفالى ، والمنطلق للعبة الخيال . فقد قدم فى موقع مفتوح (سبوليتو) وكان فضاء المشهد منطقة مستطيلة فى نهايتيها خشبتين مسرح بهما مشاهد مرسومه ؛ والمنطقة ملئية بمتاهة من الأقفاص الخشبية ، وكان قصر اطلنطس عبارة عن مكعبات لامعة من البلاستيك ، ومنصات على عربات متحركة للممثلين تدفع بالايدى سريعا بين جماهير المتفرجين ، والأحصنة مصنوعة من الصفائح المعدنية ، والاداء فورى ، ساحر وسريع ، كانت هناك تغييرات فى الاتجاهات ومفاجآت . كان المشهد يخترق الفضاء المخصص للمتفرجين ، مجزءاً إياه. ففضاء رونكونى هو فضاء مسرحى مبنى على التجزىء والشمول كآلة درامية تتسع فى المبالغة والتجزئ لتنكر نفسها. والمشهد هنا هو أول ممثل للدراما ، ولذلك كان جديد مع كل دراما ، وكان فضاءاً مجزئاً ومفاجئاً فى كتل أو فى أكثر من منظور ، " آلة للمحاكاة " . كان المشهد الذى اعده شيرولى Ceroli لمسرحية ***ريتشارد الثالث*** عبارة عن صندوق خشبى وتماثيل خشبية ؛ أما الآلة التى صممها أ. بومودورو A:Pomodoro لعرض ***Katchen Von Theilbronn*** على بحيرة زيورخ ، فكانت عبارة عن منصة كبيرة متأرجحة ؛ أما أ . برتاكا U. Bertacca فقد صمم

بالإشتـراك مع ممرات جـاى اولنتى Gae Aulenti فى ورشـة براتو ، هيـاكل، صومعـات تاركين ممرات بينهـا للمـتـفـرجـين لعـرض **اورلاندو** . وفى عـرض "**عشرين**" أو كالديرون لبازولينى فى مسرح ميتاستازيو فى براتسو ومع وجود الجمهور فى الالواج كان المشهد عبارة عن منصة تجمع بين خشبة المسرح والصالة .

... إذن فـقـد قـدم العـديد من العـروض الهـامـة ، وعـمل مع كـثـيـر من السينوغرافنيين ، وعثر على العديد من الحلول المسرحية وابداعات المناخ المناسب وذلك وصولاً ***لعرض "آخر أيام البشرية"*** لكراوس Kraus فى مستودع لينجوتو Lingotto فى تورينو (١٩٩٠) وإلى إدارة مسرح ستابيلى Stabile فى تورينو . إن الفضاء الآلة يؤدى الدراما ولا يظهرها فحسب ، بل يزيدهاحجماً ويجزئها ؛ ويتم السيطرة على فضاء الجمهور ويصبح ثانوى .

فإذا كانت " بيئة " شيشنر Schechner توحد فضاء الجمهور مع فضاء الممثل، فلدى رونكونى يصنع المشهد من نفس تلك البيئة محتفظاً بنفسه كآلة درامية تعمل **لأجل** الجمهور. ويمكن أن يمتد إلى فضاءات غير مسرحية أو أن ينغلق فى الصالة المسرحية ، وأن يحتلها بمعنى الكلمة . ولأستخدام مختلف للمشهد التكنولوجى يمكن أن نفكر فى جوريف شفوبودا Josef Svoboda وفى مشاهده السحرية والخيالية والتى فيها تختلط الآت العرض مع رؤية الأشياء المادية للمشهد .

ويقودنا الحديث عن آلة المشهد إلى المشهد فى المسارح ؛ ولكن يتم بطريقة جذرية أكثر خارج المسارح (وبعيداً أيضاً عن جدلية القبول والرفض) فى

ممارسة خبرة الفضاء المسرحى . إن تنظيم المشاهد لعنصرى المسرح - الممثل المتفرج - قاسى " وضرورى " فى عروض اوجينيو باربا Eugenio Barba على مسرح أودين Odin .

فى أول عرضين (***أورنيوفيلينى Ornitofilene*** ١٩٦٥-١٩٦٦ ، ***وكاسباريانا Kaspariana*** ١٩٦٧-١٩٦٨) نفذ الفضاء المسرحى تبعاً لمبادئ جروتوفسكى ؛ فلكل مشاهد فضاءه . ويتضمن فضاء الصالة الصغيرة المستطيلة الممثلين والمتفرجين سوياً منظمين حسب المعنى الدارمى يكون عدد المتفرجين محدود وذلك للحصول على الاستمتاع الفردى الحقيقى . والعرض الأول كان بداخل صالة اجتماعات (كنيسة انجيلية أو محكمة) بها مصاطب وموائد للممثلين والمتفرجين فى الفضاء كله ؛ والعرض الثانى يقف المتفرجون على الجانبين وفى وسطهم مداوس ، يتغير مكانها أثناء العرض وتبنى فى أشكال مختلفة ، لتكسر نظام الفضاء ، ومع عرض ***فيراى Ferai*** ١٩٦٩-١٩٧٠ ، بالرغم من التخصيص المحدد والدرامى لكل فضاء خاص بكل متفرج ، فلقد تحددت مورفولوجية أصبحت فيما بعد معتادة فى عروض أودين Odin ؛ فالفضاء بيضوى الشكل والمتفرجون يصطفون بجوار ضلعى الطول ، الأداء مركزى ولكنه يمتد إلى ما وراء المتفرجين ، يوجد قطبان عند منطقتى نهاية الشكل البيضاوى ، متباعدين فيما بينهما إلى حد أنه لا يمكن رؤيتهما فى وقت واحد ؛ وهكذا بستخدم الفضاء الزمن ، فهو يقود عين المتفرج بداخل فضاء لا يمكن بناؤه ذهنياً إلا من خلال التتابع الزمنى للمشاهدة ولذلك فهو شامل ومثير للاضطراب. الأداء أيضاً ارتجالى ، فالممثل يؤدى دائماً ، حتى من خلال ردود الفعل البسيطة ، والأدوات

ضرورية للأداء مثل الأزياء ، ومتعددة الاغراض ، إذن فهى واقعية ومجازية ؛ والزمن " الكامل " للاداء أيضاً عبارة عن بناء للفضاء الشامل . وفى عرض ***Min Fars Hus*** ١٩٧٢-١٩٧٤ كان المستطيل مكون من مصطبات المتفرجين يعلوها صف من المصابيح ؛ وتترك المقاعد على كل جانب فراغاً فى المنتصف وفى الجانبين يستخدمه الممثلون ؛ وعلى الأرضية فى المنتصف غطاء سرير أسود اللون ، يحركونه ويستخدمونه ، ويغير من حركات الممثلين ومن تلقى الجمهور مثل ديناميكية الاكسسوارات والادوات الموسيقية والازياء . فى فترة بين ١٩٧٤-١٩٨٤ فتح الاودين Odin ليستقبل عروض الشارع ، و" المقايضات " ؛ إنها شاعرية ولكن سياسة فى الوقت ذاته وهى بالنسبة للفضاء تقود مسرحة البيئة إلى أقصى حد وتتمثل هذه الاتجاهات على سبيل المثال فى دائرة المتفرجين **فى كتاب الرقصات** Lilro della danza (١٩٧٤-١٩٨٠) ، و " الحاجز " فى عرض ***انابيسيس Anabasis*** (١٩٧٧ و١٩٨٢-١٩٨٤) ؛ فقد استخدم الممثلون الطرقات والميادين ، المنازل والأسطح ، بدلوا الفضاء اليومى بانتقالات ارتجالية رأسية وأفقية ؛ فى توليف الجاذبية (و الحصول على انتباه المتفرجين) يجيب على حركتهم الجماهيرية . فى عرض ***"تعالى ؛ وسيكون اليوم لنا Come ! and the day will be ours*** (١٩٧٦-١٩٨٠) يتميز الفضاء الدائرى المكون من الجمهور فى المركز وحوله المصابيح ؛ والدائرة ليست مغلقة ، ولكنها ثابتة ، وفى النقطتين المتضادتين من محيط الدائرة يوجد " هيكلان " بهما قوسان مضيئان . ويوجد الممثلون بالداخل على القطبين وينعكس هذا فى الخلف . ومنطقة أداء طويلة أيضاً هى منطقة عرض **مليون** ***Milione*** (١٩٧٨و١٩٨٢-١٩٨٤) ، يجلس

المتفرجون على جانبى المستطيل وفى جزء من ضلعه الثالث ، مكان " مهم " ، مرتفع من جهة ومن الجهة المضادة يقابلة " عرش" ادراك الفضاء ليس إدراك شامل ولكنه ادراك تتابعى ، ويتم الاستمتاع لحظة بلحظة بالفضاء كمسيرة لها رؤية تجزيئية هذا حدث أيضاً فى عرض **رماد بريخت** ***Ceneri di Brecht*** (١٩٨٠-١٩٨٢ و١٩٨٢-١٩٨٤) .

وفى عرض ***انجيل اوكسيرينكوس*** ***Vangelo di Oxyrhyncus*** (١٩٨٥-١٩٨٧) وفى عرض **صلبوت** ***Talobot*** (عام ١٩٨٨) استمرت المورفولوجيا فى أن تكون المنطقة المركزية وأن يكون قطبى " القوة " فى الطرفين ؛ وبقى الفضاء مسيرة ، ودياليكتية تطالب بفاعلية إعادة التأليف للمتفرج ، رحلة فى الفضاء مع الزمن . فى عرض " ***الانجيل*** " توجد " علبة " المسرح ، مستطيل طويل مغلق من الجوانب الأربعة، مع وجود معبر مركزى طويل وضيق ، قطبى القوة فى الطرفين والمتفرجين يجلسون فى مدرجات متواجهة (ولكن هناك اداء مسرحى أيضاً فى الخلف) ؛ أما فى عرض Talabot فالقطع الناقص مكون من قطبى القوة ومن مدرجات المتفرجين على الجانبين ، ولكن تقطعهما من جديد فى الوسط فضاءات خاصة بالممثلين . وهو فضاء يبنى تلقى المتفرج ، ويركز فى مواد الأشياء ، فى الأصوات ، وفى الأزياء لتلك " المسيرة " التى تبنيه يظهرها عبور الممثلين ، وذلك يقود النظر من جهة إلى أخرى ، من قطب إلى آخر ، حتى تصل إلى " المحاكمة " النهائية التى بها يخرج الممثلون .

ولكن نتحدث عن فضاء اليوم تتبعنا بصفة خاصة مسيرة الفضاء المسرحى كفضاء علاقة . وهناك مسارات أخرى ممكنة ، من السينوغرافيا للفضاء

التقليدى حتى مسارح " المشاركة" ، ومسارح الصور . ولقد أصاب بروك فى سؤاله عن كيف يجب أن يكون الفضاء المسرحى فى لحظة البحث والانتقال مثل تلك اللحظة التى نعيشها اليوم . ويعطى بروك دليلاً ملموسًا ، ويحكى بأنه اجاب على سؤال أحد المعماريين ماهو الميل المثالى للصالة قائلا : " لا تهدر طاقاتك فى مشروع بناء مسرح (......) ولكن كرس ثلاثة أو ستة أشهر لتتصل بأشخاص يعملون فى مجالات مختلفة (...)، كن عملياً واجلس على الارض وانظر إليها من اسفل ، ثم أجلس فى مستوى أعلى بقدر الامكان وانظر إلى أسفل ؛ ثم ضع نفسك فى المقدمة ، فى منتصف المسرح وفى الخلف . وعندئذ فقط ستحصل على استنتاجاتك (...) الشئ المهم ليس الفضاء بمعناه النظرى ، ولكن الفضاء كأداة مسرحية " بيتر بروك " النقطة المتحركة (P. Brook , Il punto in movimento , cit P.135 . هكذا فإن الفضاء المسرحى لاينبع من تركيبات الفضاءات الموجودة أو من نموذج ثقافى ولكن من العمل ، ويصبح عنصراً خاصًا لبناء مسرح. ولهذا أيضاً قمنا حتى الآن بذكر مواضع تكرار تحديد الفضاء المسرحى ، و ذلك بهدف أن تظل تلك المواقع كما هى ، ولكى لا يتم اعتبارها أسلوب عمل أو حتى تعمم، تحدثنا عنها فقط من خلال تجزئة النماذج .

الفصل الثامن

رسالة إلى معمارى

إذا نظرنا إلى الأنماط المتعددة التى يوجد بها المسرح فى الزمن وفى الفضاء ، علينا أن نعترف أنه وجد احيانا فضاء للتمثيل ، واحيانًا اخرى مكان مستقل محدد لأحداث مسبقاً بالنسبة للعرض ، وأحياناً وضع ممتزج من الوضعين .

إن المبنى المسرحى على النمط الايطالى ، والذى يفرض نفسه كفضاء - نموذج لثقافة الاوروبية بدءاً من القرن السادس عشر وحتى القرن التاسع عشر ، هو شكل فضاء لم ينتج عن الاحتياجات الفنية لرجال المسرح ولكن عن اساسات صورة عن ثقافة ما أو مجتمع ما . يكفى أن نتتبع الاحداث التى ادت إلى بناء مسرح ما فى أحد المدن الإيطالية لنقابل مناقشات مجالس البلدية ، وتكوين مؤسسات التمويل ، والرغبة فى الحصول على مبنى مسرحى " أفضل " من الموجود فى المدن الأخرى ، وأن تكون به خدمات مقدمة بأفضل الطرق ... ولكن ماذا عن العروض المسرحية ؟ لم يكن أحد يتحدث عن هذا ، وكانوا يلجأ إلى متعهد . والمسارح المبنية بهدة الطريقة، ليست بالتأكيد مقاسة ومرسومة لهدف استخدامها كمكان للعروض ، بل انها مجرد تمثيل ذاتى لبلدية ما ، أو لأحداث استثنائية . ويعد المسرح الإيطالى بلوچاته وأفضل اشكاله هو مكان المشاهدة ومتعة العين؛ ولكن لان المشاهدين ينظر بعضهم لبعض. إن الالواج تنفنى تحديدات الحوائط ، فهى بيئات تحدد البيئة من خلال علاقة جدلية - شمولية . الستار مغلق ، برواز الخشبة مزين ، فى الالواج يوجد اشخاص ، كل المناطق تعج بصور رمزية أو مزينة لمشاهدتها ؛ ثم يفتح الستار ويبدأ العرض فالعرض مجرد جزء من حياة المسرح .

وهذا الفضاء المسرحى ، والمطلق بالنسبة للعروض ، هو مكان المتفرجين .

وفى القرنين التاسع عشر والعشرين ، تغرب المسرح عن المتفرجين ولم يتسلمه أيضًا رجال المسرح . واصبح المسرح لا يواجه مجتمع المواطنين ولكن يواجه المسرح ، ومعنى قيمة المسرح فى الثقافة ، والذى يساهم فيه جمهور نظرى ومعهم النقد . واصبح المسرح - الاثرى ، مسرحاً - متحفى . تم توظيف المسرح الايطالى بتغيير معناه لضروريات حضور العرض ؛ وتغلبت وظائف الرؤية والسمع على القيم الشكلية أكثر من كونها الطرق الخاصة بعلاقة ما .

ومع بدايات القرن الحالى هوجم كل ما كان يخص المسرح بتعددية وسائل الاتصال، السينما أولاً ثم الاشياء الأخرى ، وبذلك غير المسرح المعنى والقيم . وفى قرننا الحالى بحثوا كثيراً عن فضاء مختلف للمسرح ؛ طبقات على اكثر من مستوى لتحيط بالجمهور ؛ ارنية مركزية، فضاء تكنولوچى ، مسرح مفتوح ، فضاء موحد بين الخشبة والصالة ، صالات غير مسرحية ، فضاءات للمرئى واليومى .واصبح الفضاء المسرحى - مع الاباء العظماء المؤسسيين لمسرح القرن العشرين وبالبحث الحيوى لرجال المسرح هو المكان الذى يعمل فيه رجال المسرح ، مجهز للمقابلة مع رجال بحثون عن ابعادهم الخاصة من خلال المسرح ، إنها ثورة جذرية وعميقة حسمت الهزائم الحديثة للعمارة المسرحية .

وأمام ثقافة مسرحية لا يشير الفضاء فيها فيها إلى نمط مسرحى معين (وهذا لا وجود له إلا فى اعراف المسرح - التجارى) ولكن يشير فقط إلى التحديد الدقيق للحدث (المرتبط بمتطلبات المسرح - الفنى) فى هذه الثقافة لا يمكن للفضاء المسرحى أن يقبل مجرد أن يكون صالة صالحة ، أو انسانية نوعاً ما ، ولا أن يكون فقط صالة للعروض لمسرح تجارى يزداد سعره يوماً بعد يوم . فاللجان القومية

تطالب كل يوم بصالات للعروض ، المعماريون يبنون المسارح ويصنعون فضاء خاصًا بالمسرح التجارى ، ورجال المسرح يهربون من المسارح لكن يصبح الفضاء المسرحى حياً يجب أن تكون له ابعاده ذاكرته . فإذا لم يعد قصر للمتفرجين أو متحف الثقافة يمكن أن يكون " منزل " الممثلين ، مكان مسكون قبل وبعد العرض ، مكان عمل يهتم بأن يكون مضيافاً . من المؤكد انه يمكن السكن فى منازل يبنيها آخرون أو صنعت لآخرين (وهذا ما يحدث فى العادة) ؛ ويمكن أيضاً بناء المنزل الذى يمكن أن نسكن فيه كفنانين ، وفيه نستقبل الضيوف . وفى هذه الحالة " يشعر " المتفرج الذى يحضر العرض بالفضاء المعاش و " يرى" ؛ ذلك الفضاء كعنصر حى وفعال فى العرض ؛ وفى هذه الحالة يخلق فضاء العرض الظرف الذى يشاهد فيه ، يخلق متفرجه . إن الفضاء المسرحى لا ينبع من فضاءات العروض السابقة ليسمح بأمكانية توقع العروض المستقبلية ، إن المبنى المسرحى الممكن الوحيد فى المستقبل هو ذلك المؤسس جيداً فى اللحظة الحالية (وليس مثقلاً بالحداثة) وهو غير مثقل بالماضى ، ولكنه يطالب بأن يكون ذاكرة الحاضر ، أى بأن يكون تراث حى .

إن ماضى مسرحنا ليس هو استمرارية الأساليب الإنتاجية والتمثيلية للقرن التاسع عشر بل هو أسمى خبرات قرننا الحالى . فاليوم يتأسس المسرح على الخبرات القوية للقرن العشرين ، القرن الماضى بالفعل ، وانتاجياً فهو المكان الذى تنفذ فيه أعمال الممثلين ؛ وهو ذلك العمل الذى لم يعد مجرد الاستمراريه القصيرة للعرض والبروفات ولكن الاستمراية الطويلة للخبرة ، إنه مكان يحمل بين طياته ابعاد اليومى وقدسيته ، وثقافياً فهو المكان الذى فيه تتحقق علاقات ورؤى شخصيات ملموسة وكما يعلمنا الهروب المتكرر للمسارح من المسرح واللجوء إلى أماكن معاشة ،

فإن التنوع المكون للمسرح يحتاج إلى فضاء يناسب طبيعتة ، ليس بالنسبة لفكرة المسرح ولكن فى علاقة مع حالة المجتمع اليومية ففى الثقافة الاغريقية كان المسرح احد الاماكن المقدسة للمدينة ، وفى عصر النهضة انتشرت اسطورة الفضاء القديم بين جنبات صالة البلاط ، ومكان الاحتفالات ؛ وصنعت الحضارة البرجوازية من المسرح صرح المدينة ، كما كان هو الوضع أولاً للكنسية ولمبنى البلدية ، ثم بعد ذلك حدث للبورة والمدرسة أو المتحف ؛ واليوم يعد المسرح هو الفضاء الجانبى الذى تُمجد فيه قيم التفاعلات المكتسبة بجهد بعيدًا عن التجاهل اليومى .

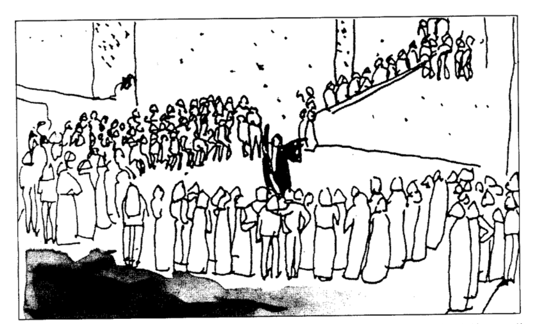
ولكن سيظل كل مشروع مسرحى مجرد " صرح " أو منزل مهجور لا يبقى منه سوى الواجهة إذا لم "يسكنه" رجال المسرح .

أشكال جرافيك

لوكا روتزا
Luca Ruzza



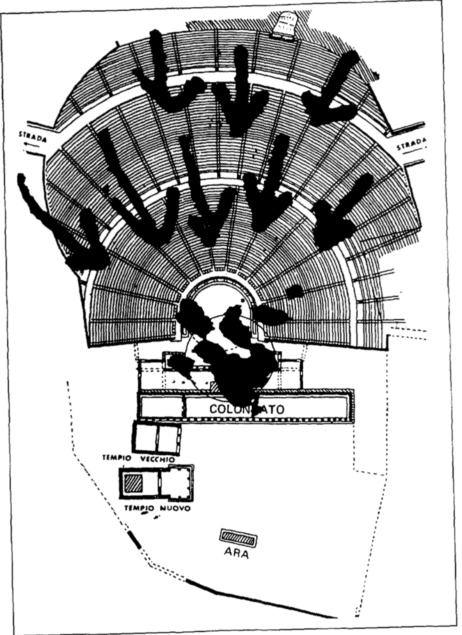
المسرح المفتوح لبومباى Pompei رسم على الحائط



العنصر المولد للعرض هو الاوركسترا ، فضاء الحدث دائرى: يجتمع المتفرجون حوله، يكون غالبًا فوق منحدر طبيعى . الاوركسترا هى الفضاء البدائى ، الأصلى ، الاساسى.... سيقوم تطور الفضاء فى المسرح الاغريقى على تجاور عناصر وظيفية ***تعدل من مركزية فضاء*** التقديم محولة إياها إلى هيكل من الفضاء المفتوح يسمح بتوحد فضاء المتفرجين .



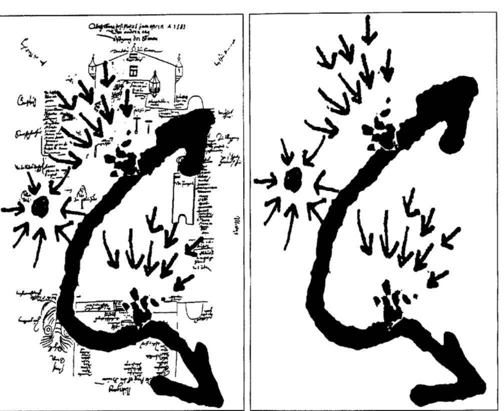
يُحكى أن الشاب اسيخيليوس اشترك للمرة الأولى فى مسابقة قدم فيها أحد تراجيدياته (فى منتصف القرن الخامس)، سقطت المقاعد الخشبية المكونة للمسرح بسبب الازدحام الشديد، وراح ضحيته العديد من المتفرجين. وحسب الاسطورة، هكذا بدأ التفكير فى بناء theatron . أى مكان منه يمكن المشاهدة. وهذا المكان كان أول مسرح فعلى ثابت فى التاريخ الغربى وسمى باسم ديونوسيوس المحرر Dioniso Liberatore تكريمًا له.



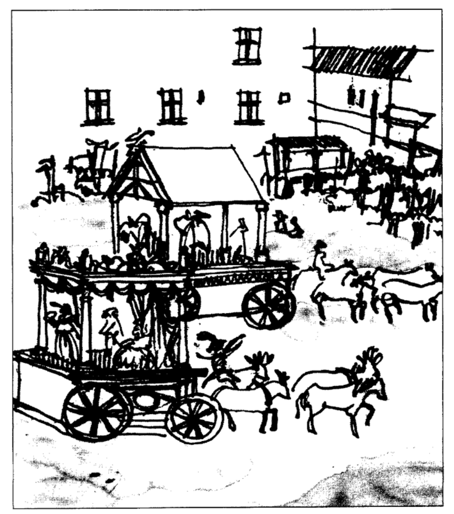
مسرح ديونوسيوس فى اثينا : إن غموض ذلك المسرح الاغريقى فى تاريخ المسرح يرجع لأنه «أصل» كامل ومطلق، تعبير اسطورى عن حضارة هى «بداية» حضارتنا. إن فضاء المسرح الاغريقى هو النموذج النمطى للثقافة الاوروبية، بل وشكل «ضرورى» للفضاء المسرحى .



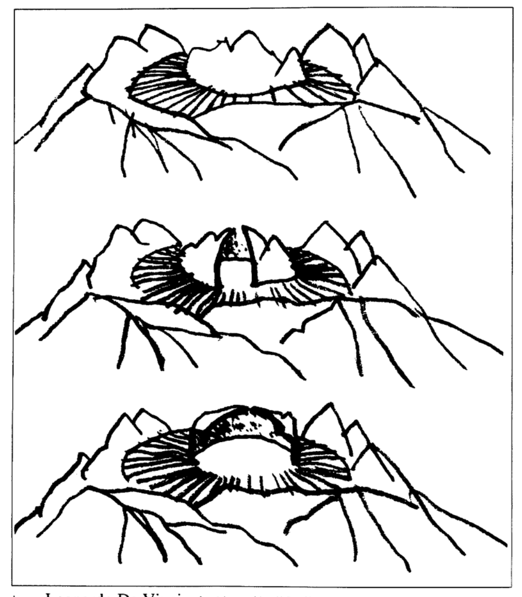
انكيكلميا Enkiklema (القرن الخامس)، نوع من الآت المشهد تعمل على عجلات تعرض على المتفرج مشاهد فوقها لوحة حية للممثلين .



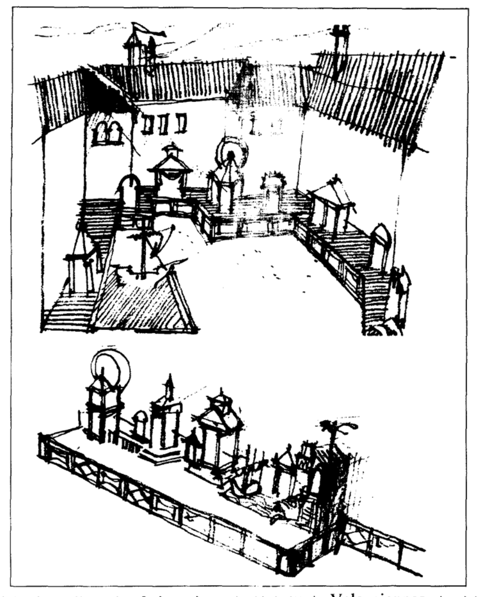
مخطط ر. سيسات R.Cysat لاعداد عرض سر الآلام على مسرح Weinmarkt platz فى لوتشيرنا عام ١٥٨٣. جزء كبير من اماكن المشاهد كانت تميز ***بعناصر متحركة***: خشبات مسرح و كوبرى، اشجار وعامود ، بئر وصارى عليه صورة ثعبان و خيمة. كانت تلك العناصر تجتمع فى ***تناسق*** على خشبة المسرح الكبيرة، أو توزع لتشير إلى مسيرة ما ، على الارض ، ولكن الهياكل الثابتة الوحيدة - إلى خشبة المسرح- كانت الخاصة بالفردوس (فى واجهة Haus zur Sonne)، والجحيم (على جانب النافورة)، والبرج على اليمين كان يرمز للمجمع الدينى اليهودى أو أيضًا لليمبوس. كان المسار ينظم الاستمتاع بالعرض، وفى الوقت نفسه، يقوم على انتقال وتعديل الادوات المشتركة. محددًا وضع تلقى شامل : «كان فضاء يُبنى فى الزمن وفى تتابع الاحداث والنظر يكونه المتفرج ذهنيًا ويشعر أنه محاط به».



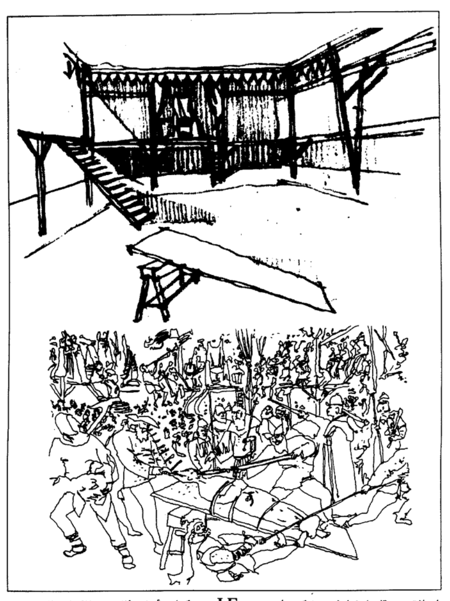
عـربات النصـر فى بروكسل ، عـام ١٦١٥، ووهى عـربات تبعًـا ووايكهـام Wickham، وهى عـربات طولها من ثلاثة إلى خمسة أمتار وعرضها متران ، مزودة بقاعدة خشبية سميكه جدًا ومتصلة بحـديد، منخـفضـة المسـتوى وموضـوعـة فوق اربع عـجـلات صـغيـرة. وأمـا وصـف لراهب روچرز Rogers فى القرن الثامن عشـر يجعلها تبدو ذات هيكل اكثر تعقيدًا وله اكثر من مستوى. وتبدو المشاهد المعروضة على تلك العربات وكأنها خشبات مسرح يحيط بها برواز للمشهد مجهزة فى أماكن مناسبة، وعليها يتمتع الممثلون بفضاء اكبر للحركة، وكان من السهل أضافة الآت المشاهد. وكيفما كان البناء «فكل منها تعد مشهدًا ، فضاءًا مسرحيًا في حد ذاته ، وجزءًا مميزًا للفضاء المسرح للمدينة».



مشهد عبقرى فوق خشبة مسرح دائرية لليوناردو دافينشى Leonardo Da Vinci ، ربما كانت هناك علاقة بين هذا المسرح وبين عرض اورفيوس والجبل الذي يفتح، «إن تنظيم الاماكن المعنية،، من خلال الآلية الدرامية «للاختراعات» تبحث حاليًا عن أساليب مختلفة للفضاء المسرحي ولمكان المشهد، لاتوجد حتى الآن فكرة أصطلاحية للمسرح، ولكن هناك تنظيم لرؤية المشهد الشامل، والمتحد» .



فالونسيان Valenciennes عام ١٥٤٧، افتراض تنظيم منطقة بخشبات المسرح (فى اعلي) وأمامية (فى اسفل). وبالعودة إلى التفسير الأول والثانى» لايوجد مفهوم متحد ومتناسق لخشبة المسرح، فيواجه تعدديه الحلول الخاصة بتقديم العرض استخدام الفضاء. الموجود مسبقًا والاساليب الوظيفية الاساسية. إن طرق المحاكاة تبنى العلاقات بين الممثل والمتفرج. والمشهد والحدث- والاستمتاع، أى العقد المولدة لفضاء المسرح»



استشهاد القديسةابولونيا (ج- فوكيه J.Fouquet من كتاب أ.شوفالييه ، الكتاب الذهبى Libro d'Ore (456-56) ***فى أعلى*** بناء الهيكل الخشبي المكون من خشبات المسرح، وممرات ، ومنتصف فضاء العرض يوجد فضاء مسرحى حيث يدعى الممثلين من قاعد اللعبة ليدخلوا بالكتاب والعصا الصغيرة ***(فى اسفل)*** يستخدم فضاء الخشبات للظهورات، ولإلقاء بعض النكات فى المنطقة المركزية، ولتستضيف بالإضافة إلى المتفرجين، مجموعات الملائكة، وبلاط السلطة، والاوركسترا.



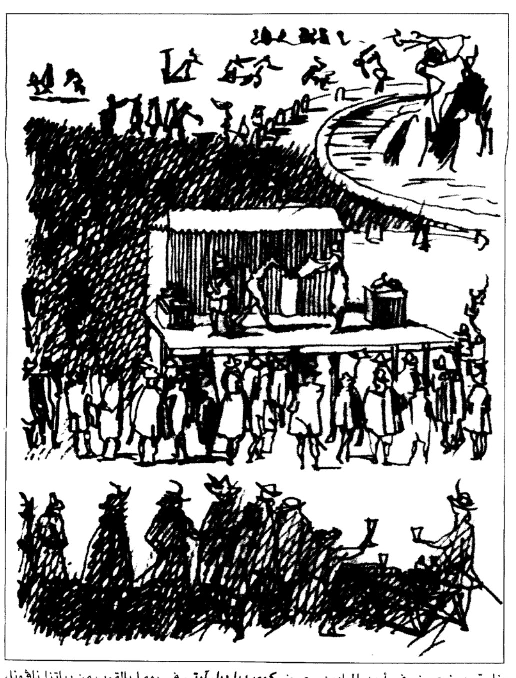
مسرح سان كارلو فى نابولى بعد حريق عام ١٨١٦ .



مخطط لفضاء المسرح الايطالى، «الفضاء لا تحدده الصالة، ولكن الحجم الداخلى المغلق لقوس خشبة المسرح المشار إليه من الداخل بالفراغات الفعالة للألواح؛ وهى أماكن الحدود بين الاوساط الخاصة والوسط الكبير ، أى فضاءات صلة بين اوساط مختلفة وفارغة عرف بأنها «اماكن الرؤية، كالعين»



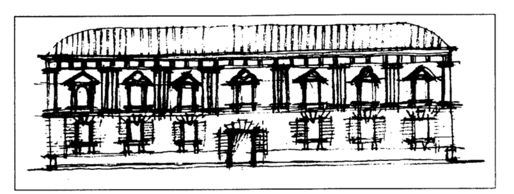
بناء الـGoldy Queen Hester ، معزوفة مجهولة منذ عام ١٥٢٧ مزودة بتركيبها الروائى: تصور المرحلة الأولى لتحول مشهد تودر Scena Tudor. وفى وسط المسودة ظهر ستار صغير. «فالحدث متخيل في حجرة طعام وهذا يسمح للممثلين أن يستخدموا جانبى الصالة كفضاء للمشهد، حيث يوجد المتفرجون.»



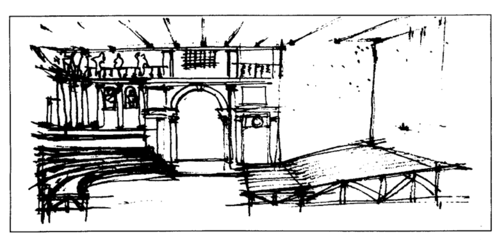
بناء تجهيز عرض فى أحد الميادين ، عرض ***كوميديا ديل آرتى*** فى روما بالقرب من بياتزا نافونا، وهو رسم لـ جريج Gruig من القرن السابع عشر.



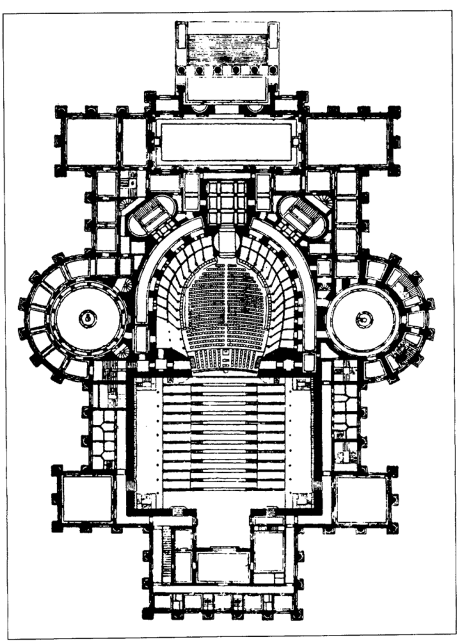
بناء *للمسرح الإليزابيثى* (في اقسام)، «فهو فى جوهره مسرح به منصة للممثل»، إن المسرح فوق الخشبة يحمى من الأمطار ، «ولكن كان «سماء» الخشبة هو الذى يخفى الآلات والاختراعات» .
كانت المناطق التى تستخدم لبناء تلك المسارح بالقرب من لندن، هي مناطق اللهو .



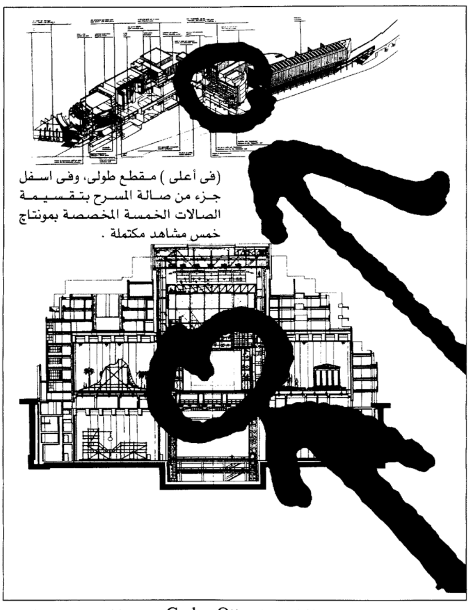
مسرح سابونيتا Sabionetta (١٥٨٨-١٥٩٠)، صممه سكاموتزى، كان موقع المسرح عبارة عن منطقة حرة، وهو الشىء الذى منح سكاموتزى حرية اكبر فى معالجة المناطق الداخلية للمسرح والتحكم فى العلاقة بين المنطقة الداخلية والمنطقة الخارجية .



مقطع طولى للمسرح . حل مثير للإهتمام استخدمه سكاموتزى، وهو الوهم بوجود فضاء ممر يحيط بالصالة ، حاصلاً بذلك على سلسلة من الافرسك تجاور المتفرجين مرسومة بألوان ڤيرونا الدافئة. أما خشبة المسرح فمعالجة بطريقة جامدة خالية من أى معالجات أو ديكورات .

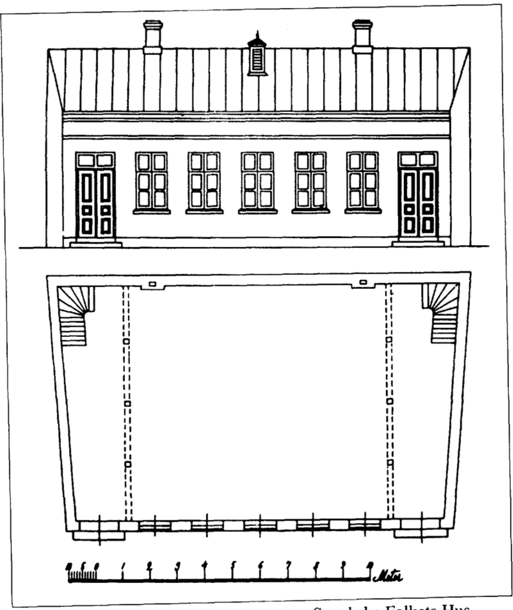


اليرمو، تصميم مسرح ماسيمو ، مبنى عام ١٨٧٥، بناه فيليبو بازيلى Filippo Basile واستكمله ابنه ارنستو Ernesto، يخصص للصالة المسرحية فضاء صغير لصالح مجموعة صالات أخرى وورش، ومكاتب ادارية .

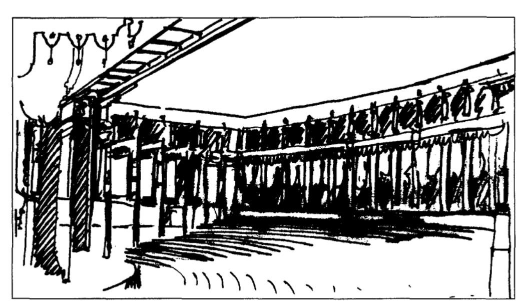


(فى أعلى) مقطع طولى، وفى اسفل جزء من صالة المسرح بتقسيمة الصالات الخمسة المخصصة بمونتاج خمس مشاهد مكتملة .

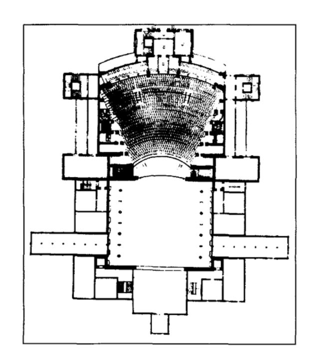
أوبرا الباستيل (فى باريس) بناها كارلوس اوت Carlos Ott ٢٧٠٠ مكان فى الصالة الرئيسية، ١٧٠٠ فى الصالة الثانوية، تقدم ٢٥٠ عرضًا سنويًا، وبها امكانية تركيب السينوغرافيا لخمسة اعمال مختلفة فى وقت واحد (مشروع عام ١٩٨٧) والعلامات بالأسهم تشير إلى صالة المسرح وعلاقتها مع حجم اجمالى المبنى .

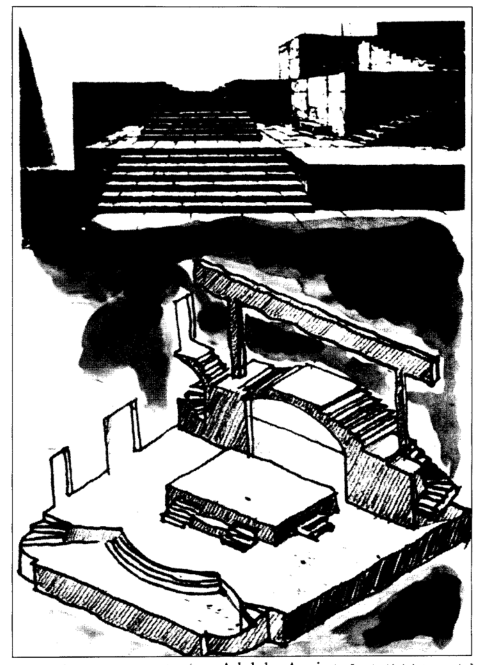


مسرح Svenska Folkets Hus (منزل الشعب السويدى)، بناء متكرر مرتبط بالمجتمع الاسكندنافى؛ وتمثل الصورة منزل شعبى مبنى بالقرب من ستوكهولم فى نهاية عام ١٨٠٠، يتنوع وضع الجمهور والخشبه حسب استخدام المنزل.

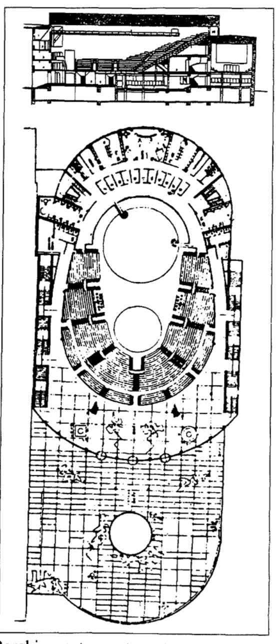


مســرح Festspielhaus بيــروث، صـمـمــه اوتو بروكـوالد Otto Brucwald (١٨٧٢-١٨٧٦) لريتشارد واجنر Richard Wagner. (فى اسفل) تصميم المسرح .

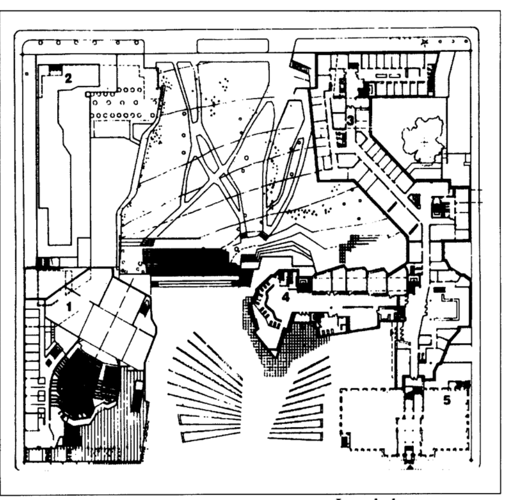




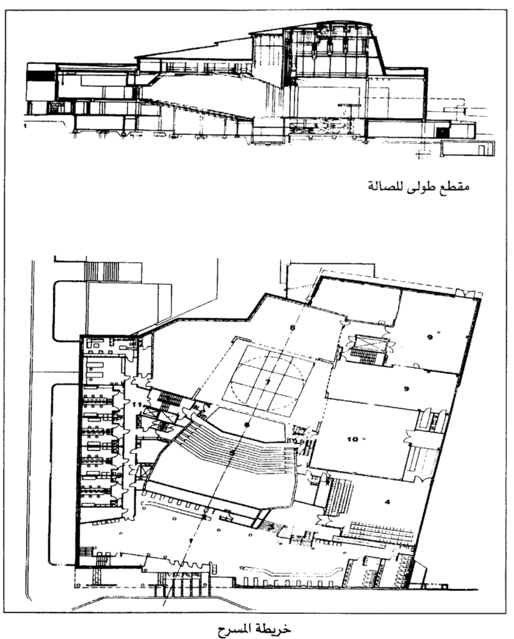
فى أعلى، مخطط لادولف آبيا Adolphe Appia، فى أسفل مشهد لمسرح الڤيوكولومبيه Vieux Colombier لجاك كوبو Jacques Copeau عام ١٩٢٤ .



تصـمـيم وتقـسـيـمـات مـسـرح طليـعى للمـعـمـاريين م بارخين M.Barchin وفـاجـتـانجـوف Vachtangov (١٩٢٧)، ونفـذ مـايرهـولد المشـروع، وهو مـؤسس على المنطق التـركيـبى للصـالة متعددة الاغراض .

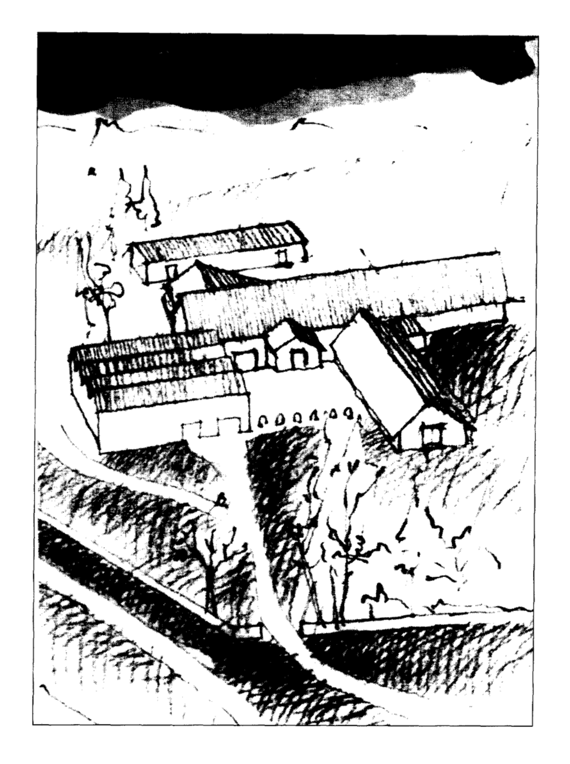


مسـرح يوفاسكيلا Jyvaskyla (فنلندا)، وهو جزء من مجموعة من المبانى الواقعة المقسمة فى مربعات للمدينة، وأمام الكنيسة القديمة المحاطة بحديقة عامة. والمبنى بالكامل نفذ عام ١٩٨٢ يوضح رغبة المصمم المعمارى الفار الاتو Alvar Aalto لأن يهتم بالواقع المتشابه فى بعض الاحيان، وأن يجاوره، دون أن يقلل من قيمته، فى عمله المعمارى. والمبنى بأكمله يعكس المرونة التى بها تجاورت المبانى المتضادة ثم تكاملت؛ ويعكس أيضًا الانحدار الطبيعى للأرض القائم عليها المبنى. «إنه فضاء يتجانس مع الشكل المبنى للمسرح الموجود والمتكرر ، المناسب لاستقبال العروض (ولتحقيق المسرح الابداعى) والذى يتميز .... ليس فقط بالصالة كوسط، ولكن من حيث التكامل مع الوسط المدينى». ١- المسرح: ٢- قسم البوليس ، ٣- مكاتب الادارة المحلية ، ٤- برج مجلس الشورى، ٥- البلدية القديمة.



خريطة المسرح

١- المدخل ٢- غرفة خلع الملابس ٣- السلم الرئيسى ٤- صالات يمكن تحويلها ٥-مدرج مفتوح ٦- برواز المسرح ٧- خشبة المسرح ٨- خلفية ٩- ورش ١٠-مخزن السينوغرافيا ١١- حجرات صغيرة .



فى اليسار، مسرح Odin Teatret فى هولستيبرو Holstebro والذى اداره اوچينيو باربا: نظرة من أعلى للتجمع المكون للمسرح. الجزء المركزى، والذى كان يستخدم فى وقت ما كأسطبل ثم اعيد ترميه، يستخدم كمكاتب وكصالات اجتماعات، وبه المكتبة ومكتبة الفيديو والخدمات المختلفة. وحوله الصالات المسماه بالبيضاء والسوداء والحمراء (وذلك بناء على لون الطلاء). ويظهر خلف الجزء (المبنى) المركزى جزء من السقف الخاص بمخزن المعدات والازياء. وفى النهاية، فى اعلى، الجناح الذى كان يستضيف حوالى ثلاثين شخصًا للإقامة. وفى هذا «المسرح» انتج مسرح الاودين عروضه عام ١٩٦٦.

وصالات العمل جميعها مستطيلة الشكل، قدمت انماط مختلفة من المونتاج الذى غير واستخدم الفضاء المسرحى المبنى مسبقًا. وبداخل الصالات كان يطور، فى كل مرة، اكثر فضاء ملائم للإخراج المسرحى وذلك بالاستخدام المستمر لاساليب بسيطة جدًا.

وعلى الصفحتين التاليتين، نجد التخطيط الخاص «بالثلاثية» التى قدمها روبيرتو بانشى Roberto Bacci فى بونتيديرا Pontedera عام ١٩٩١. وهى خبرة عرض فيها استخدم تقنيات تساعد المتفرج على أن يرى «ليس فقط التقنيات التى تسمح برؤية الممثلين». فهو إخراج يقوم على عمل المتفرج وفيه تتداخل ثلاثة عروض مستقلة: الجو عاصف هناك (١٩٨٧) كان ياماكان (١٩٨٨)، بلحمه وشحمه (١٩٩٠).

فى حوالى اثنى عشر ساعة يعيش المتفرجون الخمس أو السبع الذين يشاركون في خبرة العرض فى مدينة *بونتيديرا*، فى توسكانا، فى المسرح الصغير *لبونتيديرا*، فى منازل خاصة، فى منازل الممثلين، فى محلات، واسواق، فى مطاعم، أمام النهر والسكة الحديد، فى الشوارع والسيارات، فى الحدائق العامة والمقاهى... كل هذه الاماكن بالنسبة لهم ستكون مكان العرض حيث ستسمح الرؤية المتغيرة لكل منهم في تعديل الظروف المحيطة وتتحول لجزء من القصة المعروضة.

فمشاركة المتفرج ستقابلها المشاركة المتعددة للفضاءات والاحداث فى وحدة فضائية-زمنية يحددها إخراج العرض .


PONTEDERA

فضاء لايمكن أن يوجد فى مكان آخر

فى الارسـاليـة الاسطورية على مـتن الزيبلين، عندمـا يصل نوبيل إلى القطب الشـمـالى يدرك ان الاجهزة التى يحملها اصابها الجنون، فقد اراد هو وزمـلاؤه ان يشيروا إلى جهة الشمال بأن يصفوا علمًا، ولكن كانت الاجهزة تشير إلى الشمال فى اكثر من نقطة الشمال فى الانتقال من مكان إلى آخر على ابعاد مختلفة وبسرعة مذهلة. تبعد عاصفة مفاجئة وعنيفة آلة الزيبلين عن المجموعة، ولاتنجح الاجهزة التى اصابها الجنون فى أن تقود نوبيل إلى رفاقه فى المكان الذى تركوا فيه المركبة، وكان من المستحيل العثور عليهم، ويموتوا فى شمال غير محدد.

منذ اعـوام طويلة وأنا أعـيش داخل المسـرح، أعـمل هناك، وأكل، اشـرب وانام مع رفـاق رحلة نحـو العرض المسرحى؛ لارحل مرة أخرى بعد ذلك مع رفاق آخرين. إن شكل الفضـاء المسـرحى إذن هو نوع من القلق والتوتر. الشكل بمعناه الحرفى. إذ كيف يمكن لمعمارى، فى نهاية هذا القرن أن يقيم مشروع مسـرح سيصبح له معني إذا تم بناؤه؟! لقد بنيت صورًا وليس مسرحًا، فضـاءات كان يسكنها الممثلون، وليس مسارح، فضاءات يمكن للممثل ان يحلها ويعيد تركيبها فى ساعات قليلة.

كانت نقطة «الشـمـال» تنتقل بأستمـرار. ولم يكن المكان الذى ابحث عنه مكانًا خاطئًا. بل كان الخطأ فى الاجهزة. فـالبـوصلة يمكن ان تقـود السـفن فى كل مكان فى العـالم ولكن فى القطب الشـمـالى لا تصلح لشىء، هل يمكن إذن البحث عن المسرح بداخل المسرح؟!

لماذا كان يحاول نوبيل اكتشاف الشمال فى تلك البقعة الممتدة من الثليج، ماذا كان يعنى له وضع علم فى نقطة محددة؟ اعتقد انه كان يبحث عن مكان لايمكن تواجده فى بقعة أخرى.

فالمسرح لايمكن ان يكون فقط مجرد فضاء مفيد وموظف جيدًا. فلقد عملت فى فضاءات مسـرحية معدة بصورة جيدة جدًا، فيهـا كان يمكن العثـور على كل مـايحـتـاج إليه المرء، واكثـر. بالنسبـة لى، وبالنسبـة للآخرين أيضًا لم تكن تلك هى أفضل الاماكن للعمل. فأنا أعتقد أن الفضاء المسرحي هو ظرف أو حالة، تحدد الطريقة التى بها يمكن رؤية الاشياء وإدراك الحدث وترجمة الاحلام.

إن تنفيذ الهندسة المعمارية يعني ابداع فضاء ما لن يكون له وجود فى أى مكان آخر. ونوعيـة هذا الفضاء تقوم على الابداع (أو الحلم) الذي يحدده.

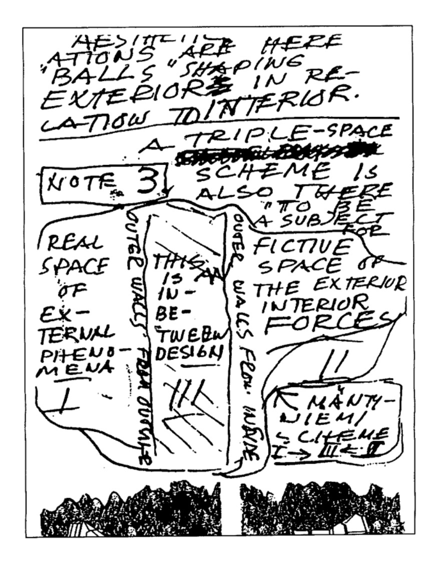
فى فضاء ثلاثى

رايما بياتيلا Reima Pietila، مهندس معمارى فنلندى. اتذكر أنه كان يعلق على سطح بيته المئات من السحب البيضاء المصنوعة من الورق، اتذكره كشخص يصغى إلى كلماته قبل أن ينطقها. اعطى رايما ثلاثة تعريفات للفضاء: الفضاء الواقعى أو الخاص بالمؤثرات الخارجية، الفضـاء التـخيلى والذى تحـدده فضـاءات القـوى الداخليـة والخـارجيـة، وفضـاء المشـروع (التصميم)، وهو الذى يقع بين الفضاء الأول والثانى. (والرسم التخطيطى مأخوذ من كتاب

R.Pietilä, One man's odyssey in search of Finnish architecture; 1988)

فالمشروع يحدد الشكل، ويبيه بين التخيل والواقعى، بين الابداع والضروره.

فالمعنى يكمن فى الحركة، ومن هنا يولد الشكل. لاتوجد نقطة محددة . لايوجد «شمال» فى الفضاء المسرحى. يجب أن نخطط تعددية العلاقة فضاء-زمن. للحصول علي فضاء حقيقى للمسرح اليوم، لن نجد الاجابات فى مشاريع جديدة بل في تصميم خاص بالحياة؛ يجب أن نحيا في المسرح.



ملاحظات عن المراجع

توجد مراجع خاصة بالمشاريع الهندسية المسرحية، ومراجع خاصة بالسينوغرافيا وهناك أيضًا مراجع خاصة بالتقنية المسرحية. وجميع تلك المراجع فى تاريخ المسرح تشكل مراجع الفضاء المسرحى كوسط للمتفرج، وكوسط مسرحى، وكمكان للحدث المسرحى وطرق لعلاقات الحادثة بينهم. وهذه الملاحظات ستكتفى بأن تشير إلى الادوات العامة ولبناء تلك المراجع المتفرقة. أكثر نقطة انطلاق فائدة للوصول للمعنى الاجمالى هى موسوعة المسرح .

Enciclopedia della Spettacolo, Roma, 1954-68 وهى فى تسعة اجزاء، بالإضافة إلى جزء أخير للتحديث (١٩٥٥- ١٩٦٥) وفى الموسوعة توجد اجزاء عامة (مسارح، معمار مسرحى، سينوغرافيا- تقنيات)، أو معلومات عن بلاد معينة، مدن أو ابطال بعينهم، وكل هذا بالإضافة إلى المراجع الخاصة بكل بحث فمثلاً فيما يتعلق بكلمة «سينوغرافيا» لبوفوليدو Povoledo من الأفضل الاطلاع أيضًا على نفس الكلمة فى البحث الذي كتبته المؤلفة نفسها بعد ذلك للموسوعة الفنية العالمية .Enciclopedia Universale dell'Arte وللحصول علي معلومات ببليوجرافية منظمة بطريقة نقدية تبعًا للتطور الزمنى لنقاد كروتشاني، سافاريزى ذلك فى .Guide bibliografiche. Teatro, Garzanti, Milano,1991

وتوجد أيضًا مراجع متخصصة :

R. Hainaux, Le lieu théâtral. Sa construction et son équipement. Le décor et le costume. Guide bibliographique, INSAS, Bruxelles- Liége 1976 وكتاب يجمع ابحاثًا نقدية مكتوبة بالألمانية ، والانجليزية اوالفرنسية والايطالية والروسية التى نشرها المعهد القومى لفنون المسرح Institut National Supérieur des Arts du Spectacle.

- R.Stoddart, stage scenery, machinery and lighting. A guide to information sources, Book Tower, Detroit (Mich) 1977.

- J.T.Howard jr, A biobliography of Theatre Tecnology. Acoustics and sound. Lighting, properties and scenery, Greenwood Press, Westport. (conn)- London 1982.

ومفيدة أيضًا مجموعة تبلغ ٣٠٠٠ مقال نشرت منذ الزمن القديم حتى العشرينيات من القرن العشرين بها فهرس للمؤلفين والشخصيات والادوات والموضوعات والمسارح ، والاعداد المسرحى وذلك فى كتاب:

W.B Gamble, The development of Scenic art and stage machinery. A list of references in the New york Public Library, The Libraty, New York1928.

وفى كل تواريخ المسرح (العامة، والخاصة بالبلاد، أو بفترات زمنية) يوجد اهتمام خاص بالطبع بالفضاء المسرحي. وتوجد العديد من الدراسات والصور الخاصة بالمبانى المسرحية ولفضاء المشهد. وهنا اشير إلى بعض تلك الأعمال الحديثة (بالإضافة إلى العمل الكلاسيكي:

A.Nicoll, Lo spazio scenico, 1927, Bulzoni, Roma, 1971)

-D.C.Mullin, the Development of the play house. A survey of theatre architecture from The Renaissance to the Present. University of California Press, Berkely (Ca.)- Los Angeles (Ca.) 1970.

- S.Tidworth, Theatres, an illustrated history, Pell Mall Press e Praeger, London- Newyork,1973,

- Re H.Leacroft, Theatre and Play house. An illustrated survey of the theatre building from ancient Greece to the present day, Methuen, London 1984.

- M. Forsyth, Edifici per la musica, 1985,Zanichelli, Bologna, 1987.

-M.Carlson, Places of Performances. The Semiotics of Theatre architecture, Cornell Univ. Press, Ithaco (N.Y) London 1989.

وهناك أيضًا جزءان على قدر كبير من الأهمية لما فيهم من كم وكيف من المعلومات والتصميمات.

- G.C. Izenour. Theatre design, Mc Graw-Hill, Newyork. 1977.

- Theater Technology, Mcraws- hill, Newyork -1988.

ولكن لا توجد تواريخ حديثة عن السينوغرافيا .توجد فقط البانوراما الرائعة المزودة ببليوجرافيا :

-J. Laver, Drama : its Costume and Decor, The Studio Publications, London 1951. والذى يرسلنا إلى

Bapst (Paris 1893), Ferrari (Milano 1902) Cheney (1928).

وإلى كلمة Eds وإلى مراجع Garzanti

وبين كتب التواريخ القومية للسينوغرافيا اذكر :

- N. Décugis e S. Reymond, Le décor de Théâtre en France du moyen âge á 1925, 1931-34, compagnie framçaise des Arts graphiques, Paris 1953

- S. Rosenfeld, A Short history of scene design in Great Britain, Blackwell, Oxford, 1973

وفى إيطاليا

-F.Mancimi, Scenografia italiana dal Rinascimento all'eta Romantica, Fabbri, Milano,1966.

- Maurizio Fagiolo, la Scenografia, Sansoni, Firenze 1973.

- A Pinelli, Teatri, Sansoni, Firenze, 1973

وكتاب آخر على قدر كبير من الأهمية

- G. Ricci, Teatri d'Italia dalla Magna Grecia all' Ottocento, Bramante, Miasno 1977

وكتاب آخر اكثر عمقًا من الناحية النقدية هو

-M. Tafuri in Teatri e Scenogra fie, prefazione a L. Squorzino, Touring Chib It. Milano, 1976.

- R. Southern, The Seven ages of the theatre, Faber, London, 1962.

- L. Ruzza e M. Tancredi, Storie degli Spazi Teatrali, 2 voll, Eu Roma, Roma 1987 e 1989.

وهما نصان يحتويا على تصميمات على قدر كبير من الأهمية .

وبالإضافة إلى ماسبق فإن الدراسات المتخصصة تزيد من ثراء البحث إذ أن كل مبنى مسرحى له دراساته المحددة والمتخصصة والأمر يتعلق أيضًا بمدن كثيرة وهندسة معمارية مسرحية أو المسرح الرومانى الإيليزابيثى ومسرح الولايات المتحدة وهكذا. ولكل هذه المراجع تبقى دائمًا فى الحيز الخاص بكتاب .

Guida bibilio grafica di Gruciani- Savarese

والعودة إلى مراجع عامة لابد منه ، أن تاريخ الفضاء المسرحى هو تاريخ- قطاعى وتقنى من ناحية المعطيات الوثائقية، والاشكالية ولكنه من جهة أخرى تاريخ متكامل- من حيث القيم والاشكال المرتبطة به - لتاريخ المسرح وفى مجمله .

على سبيل المثال

- E. Konigson L'espace théâtral médieval, CNRS, Paris, 1975 (Trad. it : La Casa Usher, Firenze 1991)

وهو كتاب يتحدث فقط عن المسرح الديني ثم هناك أيضًا :

- H . Rey - Flaud, Le cercle magique. Essai sur le théâtre en Monde á la fin de moyen âge, Gallimead, Paris 1973.

- A.Nagler, The medieval religious stage, Yale Univ, Press, New Haven- London 1976.

وجميعها مراجع تعرف وتنظر التنظيم الخاص بالمشهد وعن القيمة الرمزية للفضاء فى العصور الوسطى. وعن الأفكار التى كانت معروفة عن المسرح الرومانى يوجد :

- L. Allegri , Teatro e Spettacolo nel Medioevo, Lateza. Roma- Bari 1988.

وهى دراسة غير موجهة للفضاء ولا للمشهد .

وأيضًا المسرح الإيطالى يجد أفضل صور الوصف المورفولوچى له فى

G. Banu, Il rosso e oro . Una poetica della sala all'italiana, 1989, Rizzoli , Milano 1990.

وله أفضل صور الوصف النقدى - الوثائقى فى التحقيق الذى قام به

E. Garbero Zorzi e L' Zangheri, Teatri in Toscana, I. Siena e Provincia, Regione Toscana e Multigrafica ed., Firenze- Roma 1990.

ولكن المفهوم المؤسس «للمكان المسرحى» يوجد فى

-J.Jacquot (a cura di) , Le lieu théatral á la Renaissance, CNRS, Paris 1964, rist. 1968.

ومجموعة من المقالات النقدية عن «الاحتفاليات»

-L. Zorzi, Il Teatro e la citta , Einaudi, Torino 1977.

-L.Zorzi, Capraccio e la rappresentazione di S. Orsola, Einaudi. Torino 1988.

ومن جهة أخرى فإن كل الدراسات عن مسرح عصر النهضة الإيطالية، إن لم تكن تتعلق بالأداب الدرامية، تواجه مشكله الفضاء والمشهد (انظر الملحوظات والمراجع الموجودة فى

-F.Cruciani e D. Seragnoli, a cura di, Il Teatro italiano Nel rinascimento, Il Mulino, Bologna 1987)

وتوجد كتب متخصصة عن المباني المسرحية مثل

S. Mazzoni e O. Guaita, Il Teatro di Sabbioneta, Olschki, Firenze 1985.

- S. Romagnoli- E. Garbero Zorai, Teatro a Reggio Emilia, Sansoni, Firenze 1980. وهي مجرد امثلة من ضد كتب عديدة.

ومن وجهات نظر اخرى نجد كتب ومقالات مثل :

- M. Viale Ferrero, Luogo Teatrale e Spazio Scenico (in L. Bianconi e G. Pestelli, a cura di , Storia dell' Opera italiana, vol . V, EDT, Torino 1988)

وهو مقال يتميز بدراسة وافية للسينوغرافيا الإيطالية فى القرنين السابع عشر والثامن عشر بمراجع وافية أيضًا .

وتوجد أيضًا كتب نقدية لـ:

- C. Molinari. Le nozze degli déi, Bulzoni, Roma 1968.

- P. Bjurstrom, Giacomo Torelli and the Baroque Stage design, Nationalmuseum, Stockholm 1961.

- F. Marotti, Storio documentaria del Teatro italiano dall' Umanesimo al Manierismo, Feltrinelli, Milano, 1974.

-F.Marotti, Lo spazio scenico. Teorie e tecniche scenografiche in Italia dall'eta barocca al Settecento, Bulzoni, Roma, 1974.

- E. Tamburini, Il luogo teatrale nella Trattatistico italiana dell'800, Roma 1984.

ولكن يجب أيضًا الألمام بالدراسات الخاصة بمعمار الحفلات مثل التى قام بها :

Maurizio Fagioli e S. Carandini , L' effimero barocco, Bulzoni, Roma 1977- 1978.

ثم توجد أيضًا الدراسات عن الهندسة المعمارية والمشاهد والمسارح، وهى دراسات ترتبط مع تلك الخاصة بحياة العروض والممثلين والمؤلفين. وما قيل عن إيطاليا يتكرر فى الحضارات المسرحية (حتى تلك الشرقية) إذن يجب إعادة اقتراح مراجع تكون شاملة لتاريخ المسرح بأكمله .

وهكذا أيضًا بالنسبة للقرن العشرين، نجد أن المراجع الخاصة بالفضاء ترتبط فى جزء كبير- بتلك الخاصة بالإخراج، بداية من بناء العروض ومنها اذكر سلسلة .

Voies de la création théâtrale, CNRS, Paris 1970. (il vol. 17, del 1990, é B.Picon Vallin, Meyerhold).

ويجب هنا ادراك الفارق بين الشاعرية فى الإخراج والجانب العملى. وبالنسبة للمعمار المسرحى المعاصر توجد كتب مثل :

- G. Breton, Teatri, Tecniche, spettacolo, Officino, Roma 1991.

ويجب ان تحيل بنا المراجع ايضًا وتتسع لتصل إلى الدراسات الخاصة بالعديد من المهندسين المعماريين الذين قاموا ببناء والتخطيط للمسارح.

وهناك أيضًا العديد من الأعمال تتحدث عن رجال المسرح والعروض ومنها سنكتفى بذكر :

- D. Bablet, Esthétique générale du décor e Théâtre de 1870 á 1914, CNRS, Paris 1965 (Paris 1975) .

- F. Mancimi , L'evoluzione dello spazio scenico dal naturalismo al teatro epico, Dedalo, Bari 1975, واستكمله فى

- L'illusione alternativa, Einaudi, Torino 1980

إذا كنا قد قمنا بأختيار ذكر بعض النصوص وذلك للإهتمام والتركيز على بعض جوانب الدراسة الخاصة بالفضاء المسرحى (ولم نذكر مراجع اخرى، أو نختار مواقع دراسات اخرى خاصة بالحضارة المسرحية) يرجع ذلك لأننا إردنا ان نؤكد على الخط المتبع في هذا الكتاب للنظر إلى الفضاء المسرحى دون فصله عن اجمالى التاريخ المسرحى .

يقول باختين : من المفيد أن نهتم بكتابة شواهد القبور على الأموات ولكننا نفعل ذلك للإحياء. فمن المفيد والمهم دراسة المستويات المختلفة والجوانب المتنوعة للمسرح، ولكن احيانًا يكون من الأفضل اعادة وضعها فى اطار الأشكالية العامة .

ولهذا، فى النهاية ، نحيل بكم مرة أخرى- للإطلاع كما ذكرنا فى البداية- على موسوعة العروض والارشادات المرجعية عن المسرح

Enciclopedia dello Spettacolo e Guide bibliografiche, Teatro.

الفهرس

الفصل الأول

وجهة نظر ١

الفصل الثانى

المسرح فى ذهننا ١٣

الفصل الثالث

فضاء العروض المسرحية ٧٣

الفصل الرابع

مخزن الجديد ١١٣

الفصل الخامس

بدايات القرن العشرين : فضاءات المسرح الممكنة ١٥٣

الفصل السادس

نزعة القرن العشرين . لدى الرسامين . الممثلين والمعماريين فى المسرح ١٨٩

الفصل السابع

فى القرن العشرين : مسرح رجال المسرح ٢٠٧

الفصل الثامن

رسالة إلى معمارى ٢٥٧

ملامح تصميمات جرافيك للوكا رونزا ٢٦٣

ملاحظات عن المراجع ٢٩٣

رقم الإيداع ١٣٤٤٩ / ٢٠٠١
I.S.B.N.
977-305-191-9
مطابع المجلس الأعلى للآثار

